This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

B 1,477,284

1837
ARTES
SCIENTIA
VERITAS
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
E PLURIBUS UNUM
SI QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE

MUSIC
MT
58
.B98

26465

Musikalische

Formenlehre

in

dreiunddreissig Aufgaben

mit

zahlreichen, ausschliesslich in den Text gedruckten Muster-Uebungs- und Erläuterungs-Beispielen, sowie Anführungen aus den Meisterwerken der Tonkunst

für den

Unterricht an öffentlichen Lehr-Anstalten,

den

Privat- und Selbst-Unterricht

systematisch-methodisch dargestellt

von

Ludwig Bussler.

Berlin SW., 1878.

Carl Habel.

(C. G. Lüderitz'sche Verlagsbuchhandlung.)

33. Wilhelm-Strasse 33.

Das Recht der Uebersetzung in fremde Sprachen wird vorbehalten.
Der Abdruck der einzelnen Muster- und Uebungsbeispiele ist nicht gestattet.

Transfer to Music 12-2-64

Declass 010-15-34 SWB

Vorwort.

Der vorliegende Theil der Compositionslehre behandelt diejenigen Formen, welche der Mehrzahl der Werke

Haydn's, Mozart's, Beethoven's, Weber's, Schubert's, Mendelssohn's, Schumann's u. V. A., auch der meisten lebenden Tonkünstler

zu Grunde liegen.

Da die Musik hier, frei von äusseren Einflüssen, nach ihren eigenen Gesetzen schaltet, ist es hauptsächlich die Instrumentalmusik, welche diese Formen zur Geltung bringt: man bezeichnet sie daher auch gern als Formen der Instrumentalmusik. Doch ist ihr Einfluss auf die Vocalmusik, besonders der genannten Meister, sehr gross und leicht nachweisbar.

Im Gegensatz zu den contrapunktischen Formen heissen sie frei, weil sie jede Art von Tonsatz gestatten, und weder an die Nachahmung noch an das hörbare Metrum der älteren Tonkunst gebunden sind, ohne jedoch die Anwendung dieser beiden grundsätzlich auszuschliessen.

Es ergibt sich hieraus, dass die Ansprüche an das eigentliche selbstschöpferische Talent hier erheblich grösser sind, als in den vorangehenden Disciplinen, und das Mancher, der mit leidlichem Geschick und Erfolg bis hierher vorgedrungen ist, an den Aufgaben der Formenlehre die Grenzen seiner Befähigung erkennt. Es ist eben eine andere Gabe, sich bestimmten Vorschriften mit mehr oder weniger Anstelligkeit zu fügen, als

sich in freier Gestaltung selbständig zu ergehen. Den Stoff kann hier nur die natürliche Anlage geben. Desshalb folgt auch auf die elementaren Disciplinen der Harmonielehre und des strengen Satzes der freie Contrapunkt, welcher allmählig die Fesseln der ersteren löst, und den Befähigten mit einer Fülle von künstlerischem Material versieht. Unbefähigte aber zur Composition zu erziehen ist weder Aufgabe noch Verdienst der Compositionslehre.

Es ergibt sich aber ferner daraus, dass der Stil, dem diese Formen angehören, auf einer höheren Stufe künstlerischer Anschauung steht, als der ältere contrapunktische, den er übrigens in sich aufzunehmen vermag. Es geschieht daher keineswegs mit Unrecht, dass wir Deutschen, wie in der Poesie: Lessing, Goethe, Schiller, so in der Musik die drei Grossmeister grade dieses Stiles: Haydn, Mozart, Beethoven vorzugsweise als unsere Classiker bezeichnen, und in ihren Werken die höchsten Leistungen der Tonkunst bewundern.

Berlin im September 1878.

Ludwig Bussler.

Inhalts-Verzeichniss.

Seite
Vorwort III
Einleitung XI

Formenlehre.

I. Die Elemente der musikalischen Form.

A. Der Satz.

§ 1. Zweitakt oder Phrase 1
Erste Aufgabe
§ 2. Der Doppelzweitakt 4
§ 3. Der viertaktige Satz 5
Zweite Aufgabe

B. Die Periode.

§ 4. Die kleine, achttaktige Periode 7
1) Erste Form.
Dritte Aufgabe 1.
2) Zweite Form.
Dritte Aufgabe 2.
3) Dritte Form.
Dritte Aufgabe 3.
4) Vierte Form.
Dritte Aufgabe 4.

C. Die kleinen Liedformen.

§ 5. Die kleine zweitheilige Liedform 14

Seite

Erste Form 14

Vierte Aufgabe 1.

Zweite Form A) in Dur 17

Vierte Aufgabe 2.

B) in Moll 19

Vierte Aufgabe 3.

Dritte Form 23

Vierte Aufgabe 4.

§ 6. Der grosse — achttaktige — Satz 24

1) tonisch selbständig 24

Fünfte Aufgabe 1.

2) Vorder- und Nachsatz 27

Fünfte Aufgabe 2.

3) Doppelsatz 28

Fünfte Aufgabe 3.

§ 7. Die dreitheilige Periode 30

§ 8. Die kleine dreitheilige Liedform 31

Sechste Aufgabe.

D. Die grossen Liedformen.

§ 9. Die grosse zweitheilige Liedform 36

Siebente Aufgabe.

§. 10. Die grosse dreitheilige Liedform 37

Achte Aufgabe.

E. Freiheiten der Construction.

§ 11. Erweiterung 39

Neunte Aufgabe 1.

Neunte Aufgabe 2.

Neunte Aufgabe 3.

§ 12. Verkürzung 48

Zehnte Aufgabe.

§ 13. Zusammenfallen des Schluss- und Anfangstaktes 51

§ 14. Unregelmässige Taktverbindungen 52

1) Dreitakt.

2) Fünftakt.

§ 15. Freiheiten der Modulation 54

§ 16. Das Motiv und dessen Verwendung 57

Seite

II. Angewandte Liedform.

A. Zusammengesetzte Liedform.

§ 17. Zusammengesetzte Liedform 61
§ 18. Die Variation und Etüde 61
§ 19. Die eigentlichen Tanzformen 63
Polka 64
Galop 64
Polka Mazurka 65
Walzer 66
Elfte Aufgabe.
§ 20. Die Marschformen 68
Militärmarsch 68
Festmarsch 78
Trauermarsch 78
Polonaise 78
Contretanz 79
Zwölfte Aufgabe.
§ 21. Idealisirte Tanzformen 79
Menuet
Scherzo
Dreizehnte Aufgabe.
§ 22. Besondere Formen 88
Vierzehnte Aufgabe.
Fünfzehnte Aufgabe.

B. Die niederen Rondoformen.

§ 23. Einführung 92
§ 24. Rondo erster Form 93
Sechzehnte Aufgabe.
§ 25. Rondo zweiter Form 99
Siebzehnte Aufgabe.
§ 26. Rondo dritter Form 102
Achtzehnte Aufgabe.
§ 27. Uebergangsformen 107
§ 28. Das gesungene Lied 108
Neunzehnte Aufgabe.

III. Die Sonatenform.

§ 29. Sonate und Sonatenform 114

A. Die Sonatine.

Seite

§ 30. Der erste Theil der Sonatinenform 115

Zwanzigste Aufgabe.

§ 31. Der erste Theil der Sonatine in Moll 120

Einundzwanzigste Aufgabe.

§ 32. Der dritte Theil der Sonatinenform in Dur 122

Zweiundzwanzigste Aufgabe.

§ 33. Der dritte Theil der Sonatine in Moll 124

Dreiundzwanzigste Aufgabe.

§ 34. Ausfall der Modulation im ersten Theil 127

§ 35. Der zweite Theil der Sonatinenform 129

Vierundzwanzigste Aufgabe.

B. Die Sonate.

Der erste Theil der Sonatenform.

§ 36. Ausdehnung des Hauptsatzes 134

a) durch Wiederholung.

b) durch Zusatz.

c) durch Periodenbildung.

Fünfundzwanzigste Aufgabe.

§ 37. Der Vermittelungssatz 148

a) thematisch entlehnt 149

b) Selbständig 151

c) Beides verbunden 152

Sechsundzwanzigste Aufgabe.

§ 38. Das zweite Thema oder der Seitensatz 153

Siebenundzwanzigste Aufgabe.

§ 39. Der Schlusssatz 156

§ 40. Der Anhang 158

§ 41. Die Ueberleitung 160

Achtundzwanzigste Aufgabe.

Der dritte Theil der Sonatenform.

§ 42. 162

Neunundzwanzigste Aufgabe.

§ 43. Modulatorische Freiheit 166

§ 44. Modificationen der einzelnen Glieder im dritten Theile 167

Der Durchführungssatz.

§ 45. 170

§ 46. Die thematische Arbeit 170
§ 47. Thematische Arbeit im Durchführungssatz 171

Dreissigste Aufgabe.

§ 48. Das Ganze der Sonatenform 176
Freiheit der Modulation 177
Dislocation der Theile 181
Einleitung und Schlussanhang 182
Thematische Arbeit 182
§ 49. Modification der Sonatenform im Finale 185

IV. Die höheren Rondoformen.

§ 50. Die höheren Rondoformen 189
§ 51. Die vierte Rondoform 189

Einunddreissigste Aufgabe.

§ 52. Die fünfte Rondoform 192

Zweiunddreissigste Aufgabe.

§ 53. Das langsame Tempo 196

Dreiunddreissigste Aufgabe 1.

§ 54. Die zusammengesetzte grosse Sonate 204

Dreiunddreissigste Aufgabe 2.

§ 55. Vorkommen der Instrumentalformen 207

Einleitung.

1. Die Formenlehre setzt die Lehre vom Tonsatz in Harmonie und Contrapunkt voraus. Ihre Ineinsverarbeitung mit diesen würde nicht allein die Klarheit des Lehrganges beeinträchtigen, sondern auch den Schüler verwirren und in seiner Entwickelung hemmen.

2. Die Aufgabe, um die es sich hier handelt, ist die Construction: die Zusammenstellung gleicher, ähnlicher und verschiedener Gedanken zu einem organisch geschlossenen Ganzen, welches in der Musik mit dem sehr allgemeinen Ausdruck: Satz bezeichnet wird, in concreterer Bestimmung aber Form genannt wird.

3. Die Construction heisst insofern frei, als sie weder, wie im Contrapunkt, an die Nachahmung noch, wie in den älteren Formen der Oper und Instrumentalmusik, an das hörbare Metrum gebunden ist. Doch können die Formen jede Art contrapunktischen Satzes in sich aufnehmen, und ist auch das hörbare Metrum von ihnen keineswegs ausgeschlossen, einige von ihnen — die Tanzformen — bedingen sogar dasselbe.

4. Die Mannigfaltigkeit der Formen ist ausserordentlich gross. Die Lehre kann sich daher nur mit denjenigen beschäftigen, welche als Hauptformen allen übrigen zu Grunde liegen. Unter diesen verdienen wieder die Elementarformen und die Sonatenform die meiste Beachtung, die ersteren, weil sie die

kleinsten Theile aller Formen bilden, die letztere, weil sie an Mannigfaltigkeit, Reichthum und Vielseitigkeit alle anderen übertrifft.

5. **Mozart** und **Haydn** brachten diese Formen zu absoluter Vollkommenheit. **Beethoven** bereicherte und erweiterte sie durch die grössere Fülle und Mannigfaltigkeit seines harmonischen Satzes, durch seine bahnbrechenden Schöpfungen im Gebiet des Instrumental-Colorits, und durch seine Ausbildung der thematischen Arbeit, welche ein Aequivalent des früheren contrapunktischen Stiles bietet. So vereinigt er gewissermafsen unter dem höheren Gesichtspunkt der freien rhythmischen Construction alle bisherigen Richtungen der Tonkunst, und ist dadurch recht eigentlich der Meister der modernen Kunst, aus dessen Werken vorzugsweise die Muster derselben zu entnehmen sind.

6. Zur wesentlichen Erleichterung des Classenunterrichtes in der Formenlehre dient die, hier überall berücksichtigte Verwendung der ersten, sich in geringem Umfange bewegenden Arbeiten zur Herstellung der umfangreichen späteren, da die wenigsten Schüler im Stande sind, zu diesen Aufgaben immer neues Material zu bilden, ohne flüchtig und nachlässig zu werden.

Anmerkung. Die erste, systematisch vollständige Formenlehre gab A. Reicha († 1836 zu Paris). C. Czerny († 1857 zu Wien) übersetzte dieselbe in's Deutsche, und erläuterte sie mit besonderer Rücksicht auf Beethoven. A. B. Marx († 1866 zu Berlin) verbesserte die allzu abstrakte Terminologie seiner Vorgänger, indem er sie dem allgemeinen (deutschen) Sprachgebrauch näherte, und erwarb sich um Verbreitung und Verständniss dieser Lehre grosse Verdienste.

Formenlehre.

I. Die Elemente der musikalischen Form.

A. Der Satz.

§ 1.

Zweitakt oder Phrase.

Um die Taktart eines musikalischen Satzes dem Gehör verständlich zu machen, ist mindestens erforderlich, dass dieser Satz die Dauer eines Taktes überschreite. Denn erst die Wiederkehr der gleichen Momente der Taktart (derselben Takttheile) im zweiten Takt, macht dem Ohre die Taktart erkennbar.

Eine Tonfolge, welche, indem sie das Mafs eines Taktes überschreitet, die Taktart dem Gehör verständlich macht, bezeichnen wir als **Zweitakt** oder **Phrase.**

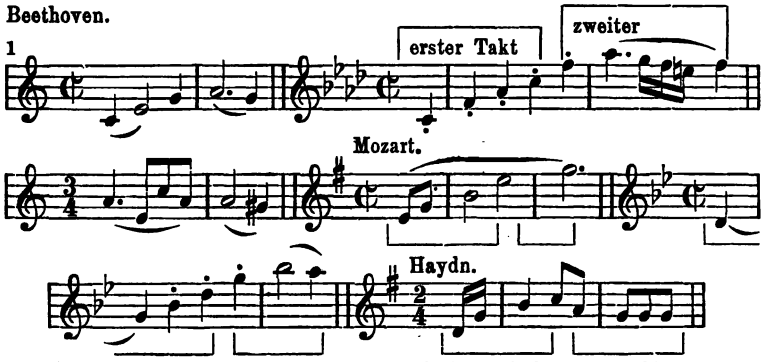
Der Zweitakt bildet das Grundelement unserer gesammten classischen Instrumentalformen, so dass man den grössten Theil der Compositionen, welche diesen angehören, ohne Mühe in Zweitakte zerlegen kann.

Eines besonderen Beleges bedarf diese Behauptung hier nicht, da die, im ganzen vorliegenden Buche enthaltenen Beispiele einen solchen geben werden.

Wir unterscheiden dreierlei Zweitakte:.

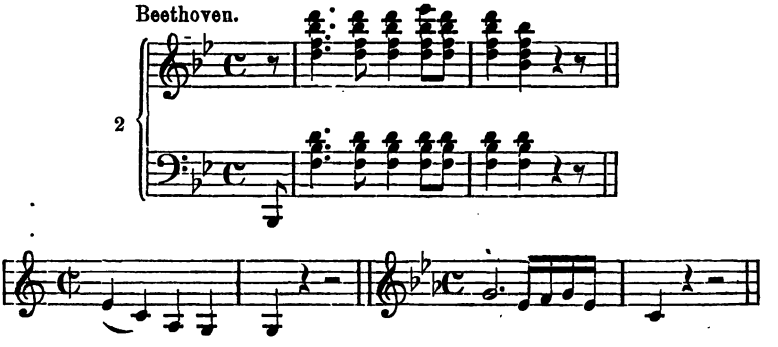
1) solche, die den Raum von zwei Takten vollständig ausfüllen, und zwar durch Töne, wie z. B.*)

*) Da die Bekanntschaft der hier angezogenen Meisterwerke vorausgesetzt werden darf, war es zulässig, sie grösstentheils nur im melodischen Auszug zu geben, und dadurch erheblich an Raum zu gewinnen. Ohne diese Voraussetzung wäre es nicht gerathen, die Mittheilung auf den melodischen Auszug zu beschränken, da das Auseinanderzerren des concreten Kunstwerkes nach abstrakten (Lehr-) Begriffen eine aesthetische Unwahrheit einschliesst, und die jugendliche Phantasie auf Abwege einer verderblichen Abstraktion lenken kann. Der junge Componist hat also stets den melodischen Auszug zum Ganzen des Kunstwerkes aus dem Gedächtniss zu vervollständigen.

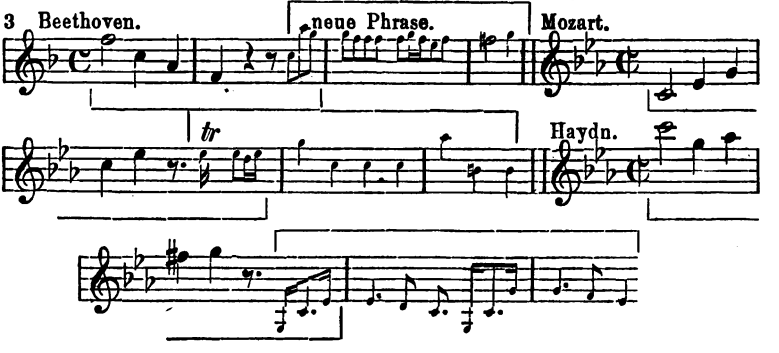


2) solche, die den zweiten Takt nicht ausfüllen, sondern ihn entweder durch Pausen ergänzen, oder den Rest desselben für die Anknüpfung eines neuen Gedankens frei lassen.

a) Durch Pausen ergänzend:

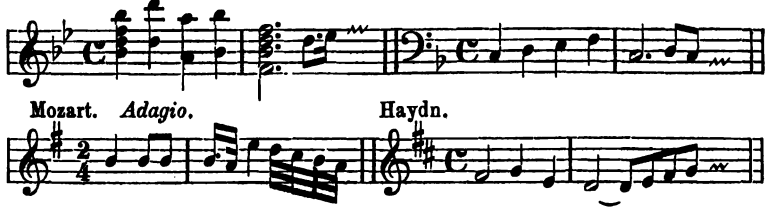


b) Fernerer Anknüpfung frei lassend:



3) solche, welche in das Folgende (den dritten Takt) hinüberleiten, wie:

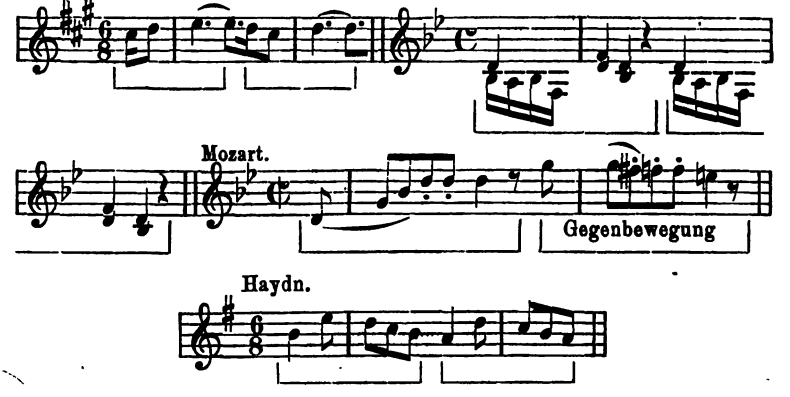
4 Beethoven.



Bei mehreren dieser Beispiele ist durch Klammern darauf hingewiesen, dass das Ohr den Takt nicht von Taktstrich zu Taktstrich, sondern vom ersten Ton bis zur Vollendung des Taktwerthes zählt. Beginnt also ein Musikstück mit dem Auftakt, so wird der Taktwerth von diesem an gerechnet.

Viele Zweitakte zerfallen in zwei eintaktige Gedanken; wie

5 Beethoven.



Solche Zweitakte werden in der metrischen Zifferschrift*), wo es wünschenswerth scheint, auf diese Eintheilung hinzuweisen, durch 2×1 bezeichnet.

*) Metrum ist die Eintheilung in Takte, Verbindung und Theilung der Takte nach Zahlbegriffen. Rhythmus ist die Bewegung der Musik auf Grund dieser Eintheilung in bestimmten, mannigfach verschiedenen Längen und Kürzen. Die Metrik wird in der Musiklehre vertreten durch die Taktarten, die Rhythmik durch die Notengattungen. Beispielsweise ist der Taktschlag 1, 2, 3, 4 ein Metrum, aber die Bewegung:

welche auf Grund dieses Metrums geschieht, ein Rhythmus.

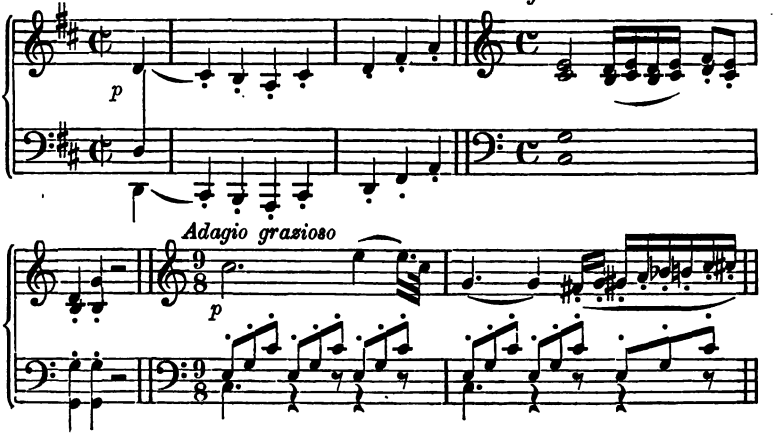
Erste Aufgabe.

Bilde sehr zahlreiche Zweitakte aller drei Arten, vorzugsweise der ersten.

Dieselben sind in vollständiger harmonischer Ausführung für Klavier (einzelne nach Belieben für Streichquartett, Harmonium, Orgel, auch wohl Vocalsatz) zu geben, die gelungensten auszuwählen, und, behufs späteren Gebrauchs, zu numeriren. Es sind dabei alle Haupttempi zu berücksichtigen. Hier folgen drei Beispiele von Beethoven, zu jeder Art eines.

Muster.

6 Beethoven. *Presto.* *Allegro con brio.*

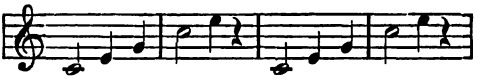


§ 2.

Der Doppelzweitakt.

Die blosse Wiederholung eines Zweitaktes wird in der metrischen Zifferschrift nicht als Viertakt sondern als Zweimalzweitakt (2×2) bezeichnet.

7



Dem entsprechend nennen wir eine solche Wiederholung Doppelzweitakt oder Doppelphrase.

Die Bedeutung dieser Bezeichnungen und Benennungen für die Compositionstechnik wird sich bei den grösseren Constructionen zeigen.

Nichtsdestoweniger kommt es hier, als in der praktischen Kompositionslehre, nicht darauf an, die Begriffe der Formbildung bis ins Einzelnste genau zu bestimmen; — dies ist vielmehr Aufgabe der Wissenschaft der Musik; — hier aber werden die Begriffe nur als Lehrbegriffe, d. h. als Hülfsmittel der Bezeichnung gebraucht, und grade soweit bestimmt, wie es der technische Zweck verlangt.

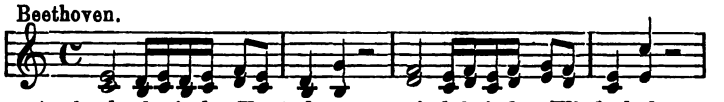
Zu den Wiederholungen werden auch solche Veränderungen gezählt, welche nur den tonischen, nicht aber den rhythmischen Inhalt betreffen, wofern nur die tonische Aehnlichkeit, trotz der Veränderung, noch ins Ohr fällt, wie z. B. hier:

8

und:

Beethoven.

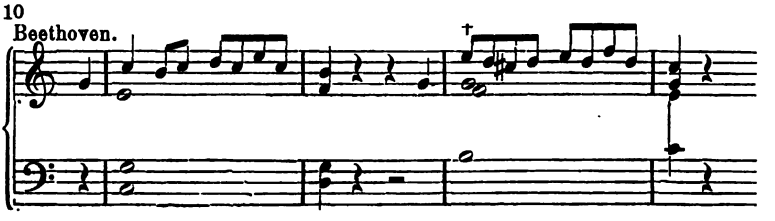
9



Auch rhythmische Veränderungen sind bei der Wiederholung zulässig, wenn sie nicht die Hauptpunkte treffen, sondern sich auf untergeordnete Momente beschränken. Letzteres geschieht z. B. bei Verzierungen, figurativen Ausschmückungen und dergleichen.

10

Beethoven.



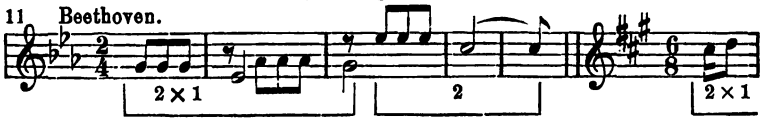
§ 3.

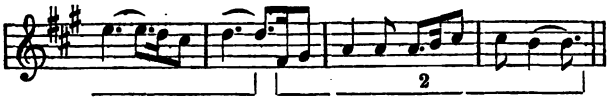
Der viertaktige Satz.

Jede andere Ausdehnung über vier Takte bildet den viertaktigen Satz. Auch dieser ist entweder ausgefüllt, abgegrenzt oder überleitend, und richten sich diese Bestimmungen nach der Beschaffenheit seiner zweiten Phrase.

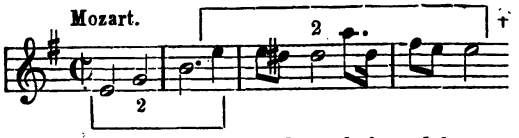
1) Ausgefüllt:

11 Beethoven.



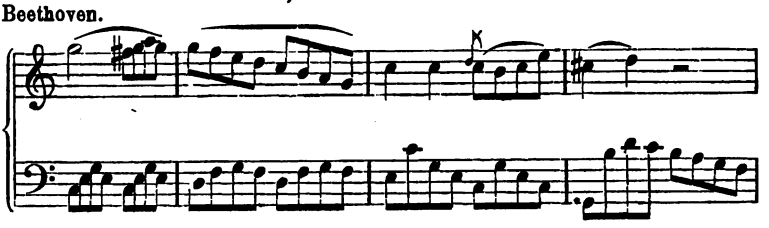


2) Abgegrenzt:



Bei 𝄵 bleibt ein Viertel des Viertaktes frei, welches zu neuer Anknüpfung dient.

3) Ueberleitend:

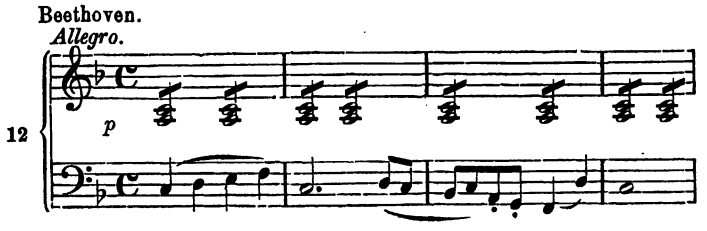


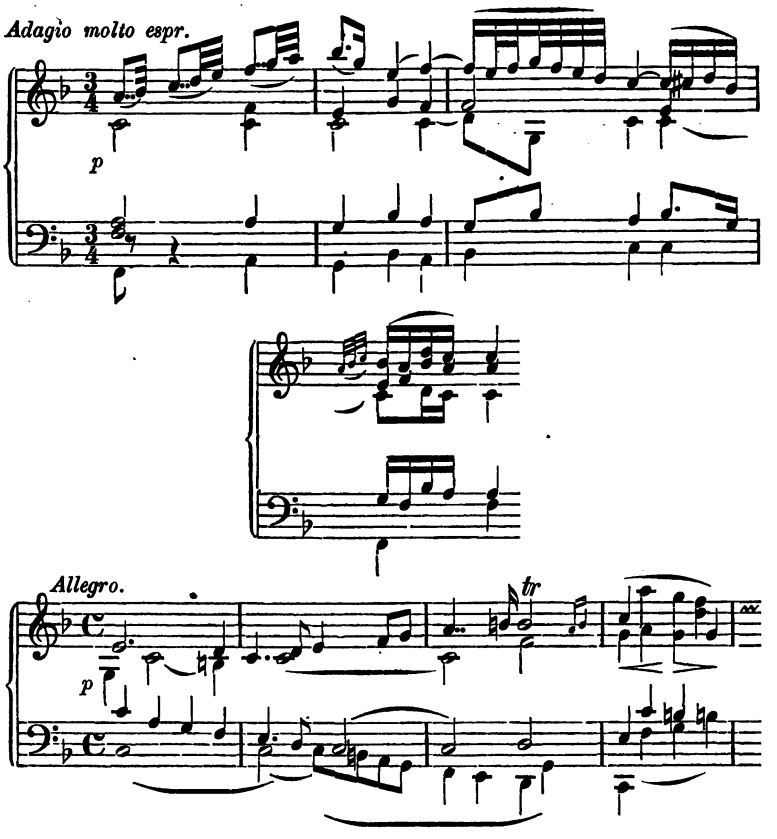
Zweite Aufgabe.

Bilde — sehr zahlreiche — viertaktige Sätze 1) durch Ergänzung der numerirten Zweitakte der ersten Aufgabe, und zwar eines jeden auf mehrfache Art,

2) neue.

Muster.





B. Die Periode.

§ 4.

Die kleine, achttaktige Periode.

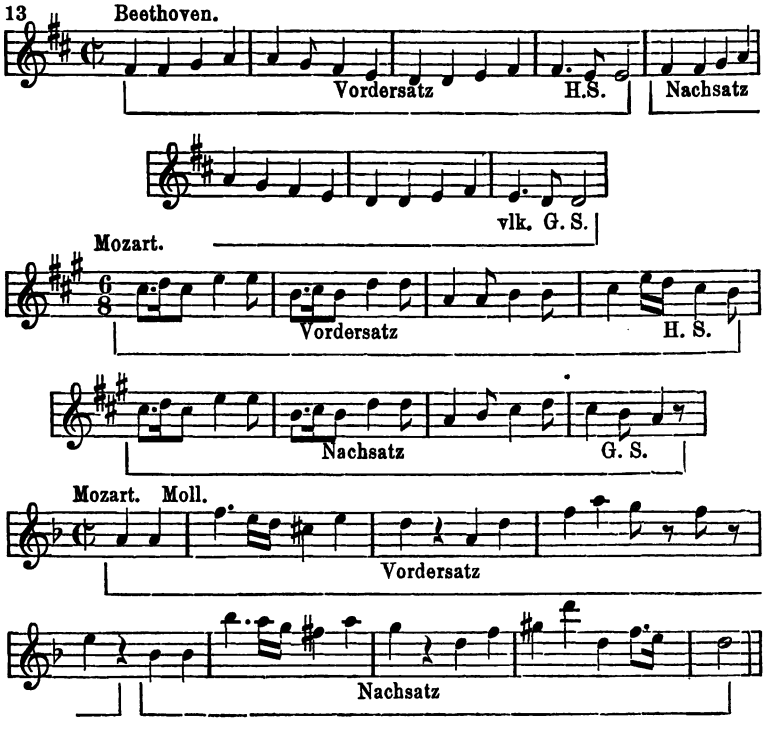
Die unveränderte Wiederholung desselben Satzes gibt einen Doppelsatz.

Verändert man aber den Satz in der Wiederholung so, dass er zu dem ersten einen harmonischen Gegensatz bildet, der den beiden Sätzen das gegenseitige Verhältniss von Vorder- und Nachsatz gibt, so entsteht die Periode.

Dieses Verhältniss wird durch die Verschiedenheit der Schlüsse beider Sätze hergestellt.

1) Erste Form.

Der **Vordersatz** bildet einen **Halbschluss** auf der Oberdominante, der **Nachsatz** bildet einen vollkommenen **Ganzschluss** auf der Tonika.



Dritte Aufgabe.

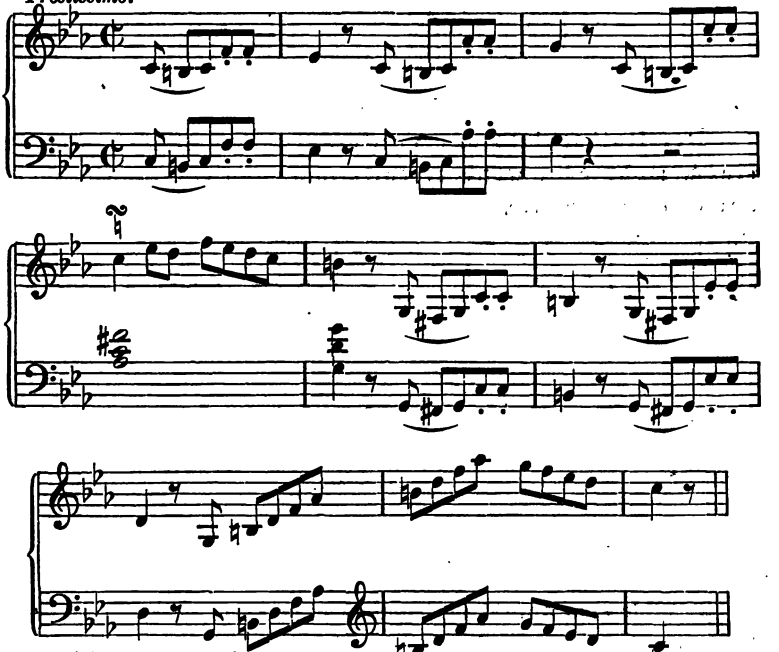
Bilde — zahlreiche — achttaktige Perioden mit und ohne Benutzung der früheren Arbeiten:

1) nach der ersten Form.

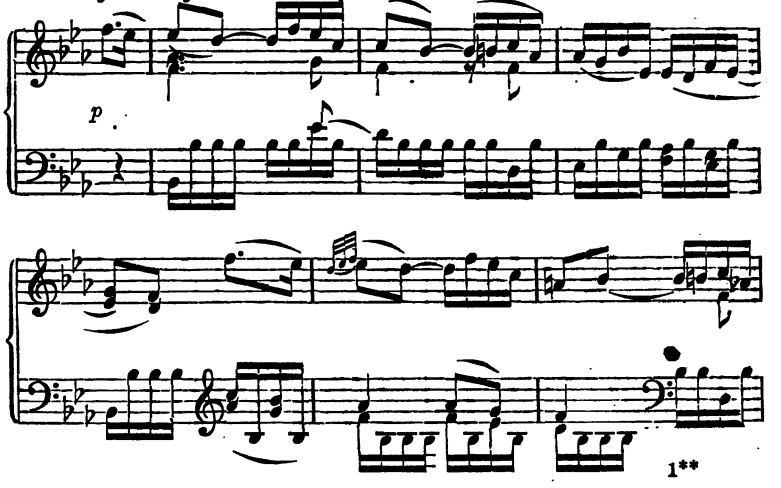
Muster.

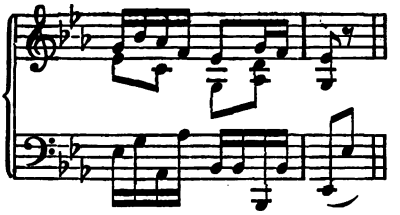
14 Beethoven.

Prestissimo.



Poco Allegretto e grazioso.

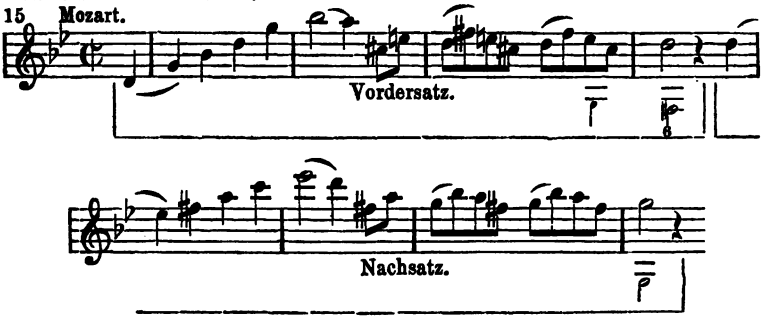




2) Zweite Form.

Der Halbschluss des Vordersatzes verschärft sich zu einem mehr oder weniger vollkommenen Ganzschluss auf der Oberdominante.

15 Mozart.

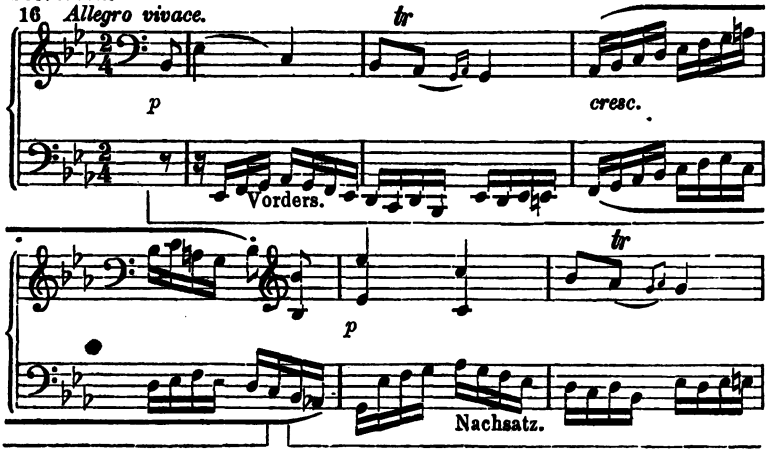


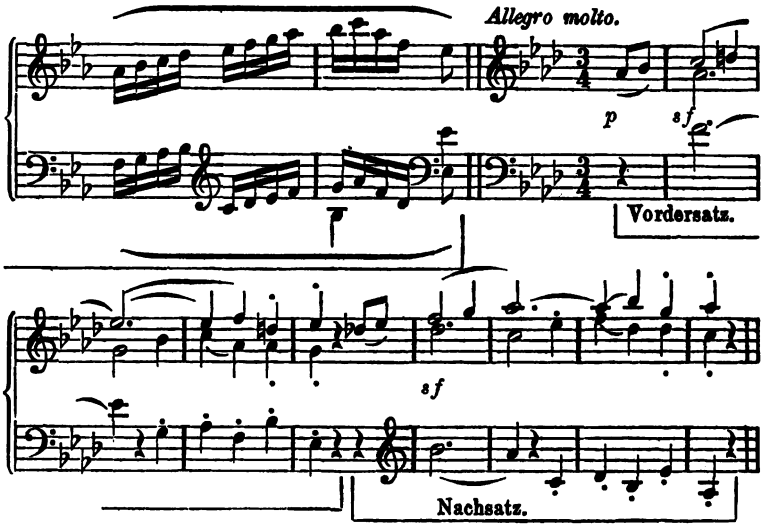
Dritte Aufgabe.

2) Bilde eine Anzahl Perioden zweiter Form, zum Theil durch Veränderung der ersten Form.

Beethoven.

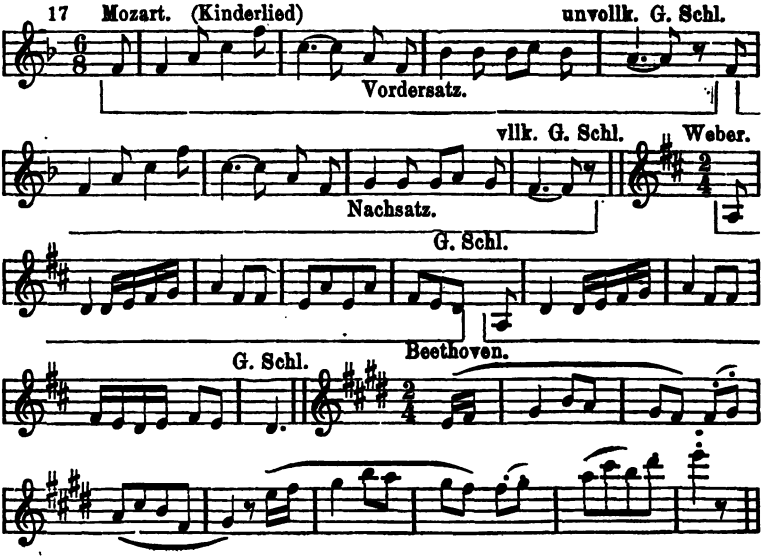
16 *Allegro vivace.*





3) Dritte Form.

An die Stelle des Halbschlusses oder des Oberdominantschlusses im Vordersatz tritt ein unvollkommener, ausnahmsweise auch vollkommener Ganzschluss auf dem tonischen Dreiklang.



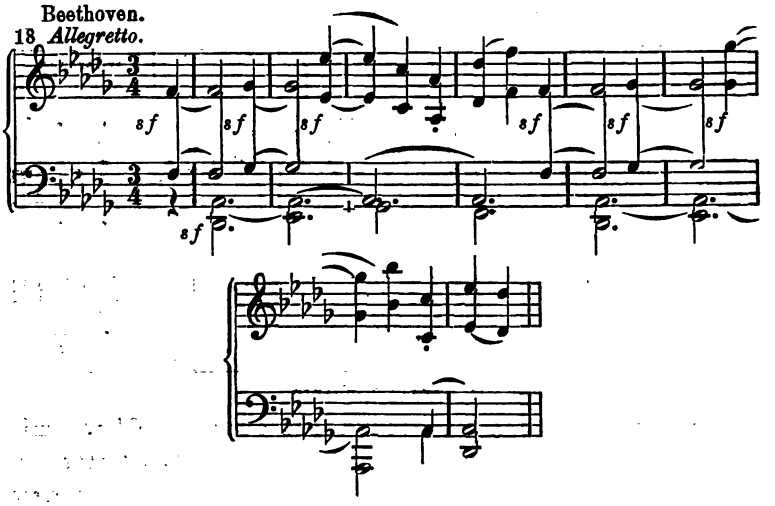
Dritte Aufgabe.

3) Bilde einige Perioden dritter Form.

Muster.

Beethoven.

18 *Allegretto.*

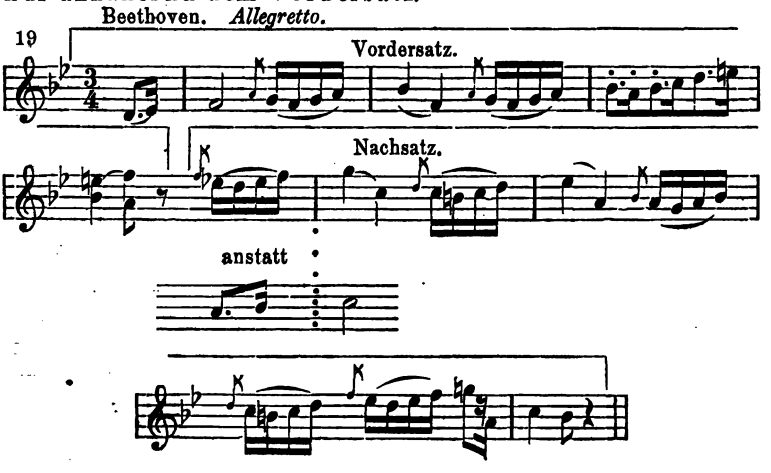


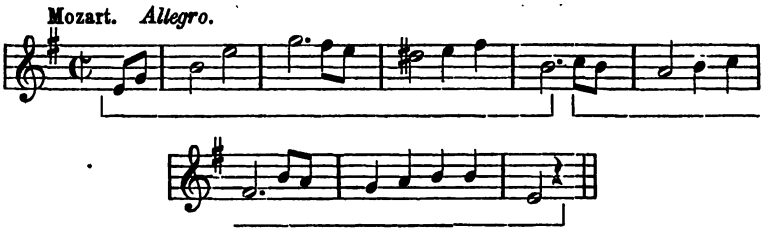
4) Vierte Form.

Der Nachsatz entspricht nicht ganz genau, sondern nur annähernd dem Vordersatz.

Beethoven. *Allegretto.*

19

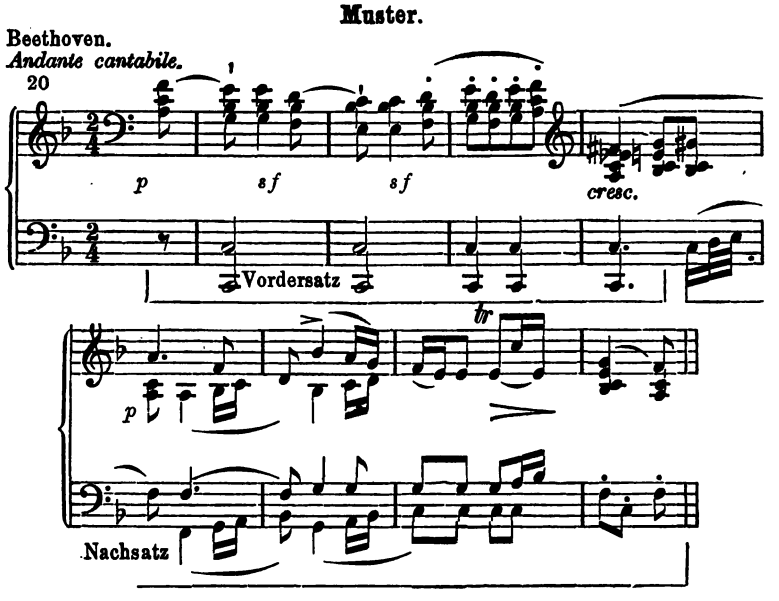




Dritte Aufgabe.

4) Bilde einzelne Perioden vierter Form.

Muster.



Der junge Componist, der hier dem Studium der musikalischen Formen obliegt, wird neben der Ausarbeitung seiner Aufgaben ein sorgfältiges Augenmerk auf alle ihm im praktischen Musikleben begegnenden Formen haben, und sich dieselben jederzeit nach den Lehrgebriffen zu erklären suchen. Auch darf ja vorausgesetzt werden, dass

er einen Schatz klassischer Musik im Gedächtniss trägt, aus dem er für jede Form Muster entnehmen kann, ohne erst Partituren aufschlagen zu müssen. Jede Musikgattung, in der sich unsere Meister bewegt haben, bietet hierzu Stoff, nicht etwa die Instrumentalmusik ausschliesslich, sondern auch die Vocalmusik, Oper und Oratorium.

C. Die kleinen Liedformen.

§ 5.

Die kleine zweitheilige Liedform.

Die blosse Wiederholung einer Periode, sei es auch mit Aenderungen, Variationen, ergibt keine höhere Form. Dagegen gibt die Verknüpfung von zwei Perioden, welche unter sich wieder das Verhältniss von Vordersatz und Nachsatz herstellen, die zweitheilige Liedform.

Gewöhnlich bekommt der Vordersatz der zweiten Periode neuen Inhalt, während der Nachsatz der zweiten Periode dem Nachsatz der ersten völlig gleichlautet.

Erste Form.

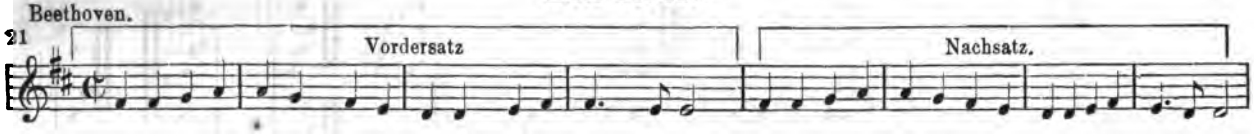
Erste Periode: genau wie die zur vorigen Aufgabe gebildeten, die also auch hier benutzt werden können und sollen.

Zweite Periode: Vordersatz mehr oder weniger abweichenden Inhaltes bildet Halbschluss auf Oberdominante, ausnahmsweise eine der im vorigen § unter 2, 3 gegebenen Schlüsse. Nachsatz gleich dem Nachsatz der ersten Periode.

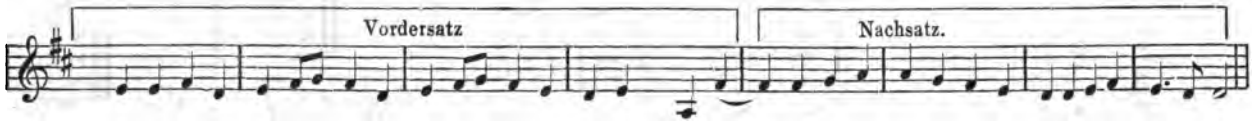
Erste Periode:

Beethoven.

21

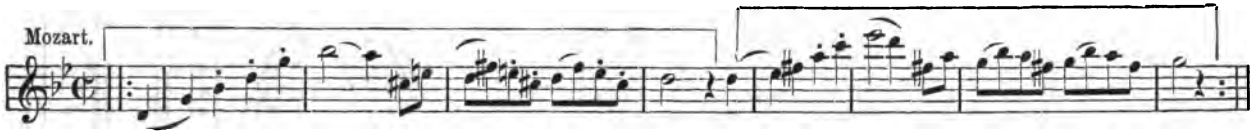


Zweite Periode:

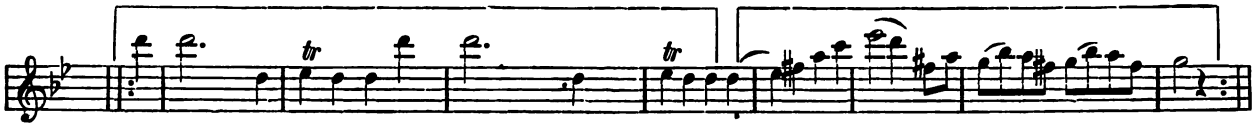


Erste Periode:

Mozart.



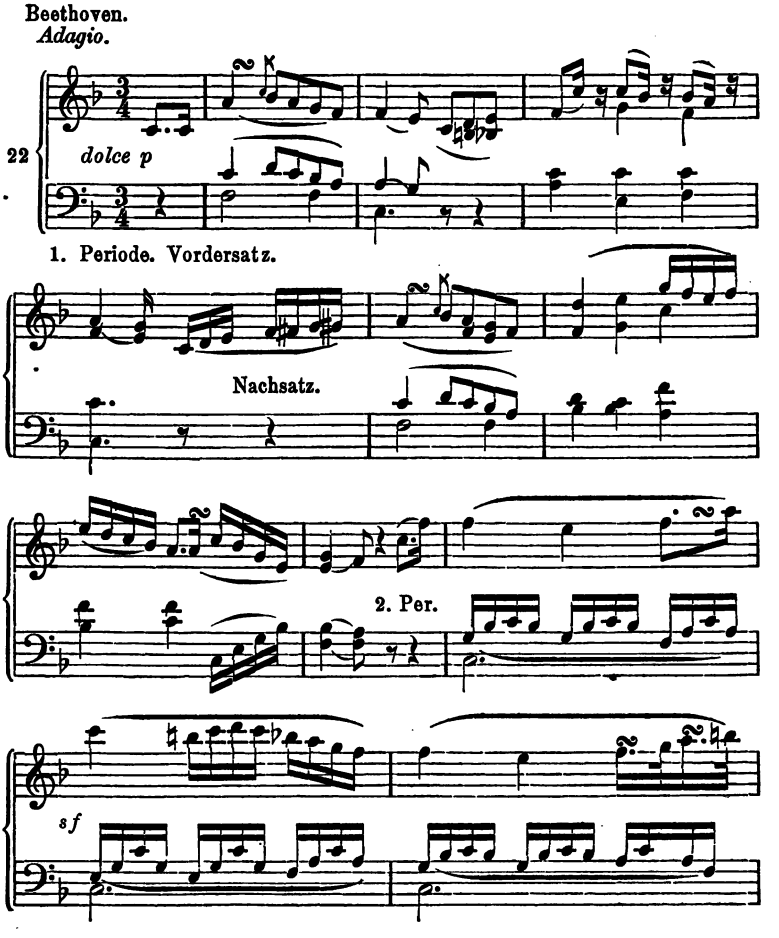
Zweite Periode:



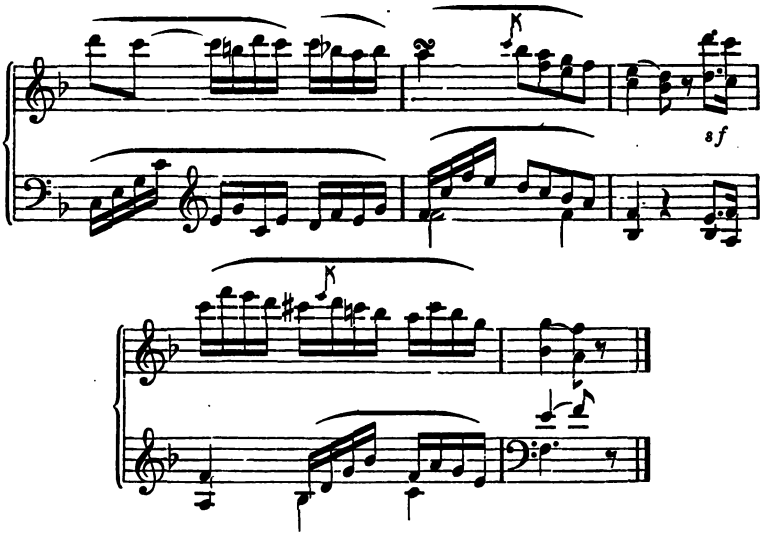
Vierte Aufgabe.

1) Bilde hiernach, theils aus den Perioden der vorigen Aufgabe, theils mit neuem Stoffe, — sehr zahlreiche — kleine zweitheilige Liedformen.

Muster.



Nachsatz.



Hier ist (wie in vielen Fällen) der Nachsatz der zweiten Periode dem Nachsatz der ersten Periode nicht völlig gleich, sondern nur ähnlich.

Auf gleiche Art vervollständigt Beethoven die unter Nr. 14 gegebene Periode (Allegretto) zum zweitheiligen Liedsatz. Siehe Klaviersonate op. 7, letzten Satz.

Auch die Rondos in den beiden kleinen Sonaten op. 49 beginnen mit zweitheiligen Liedsätzen dieser Form.

Zweite Form.

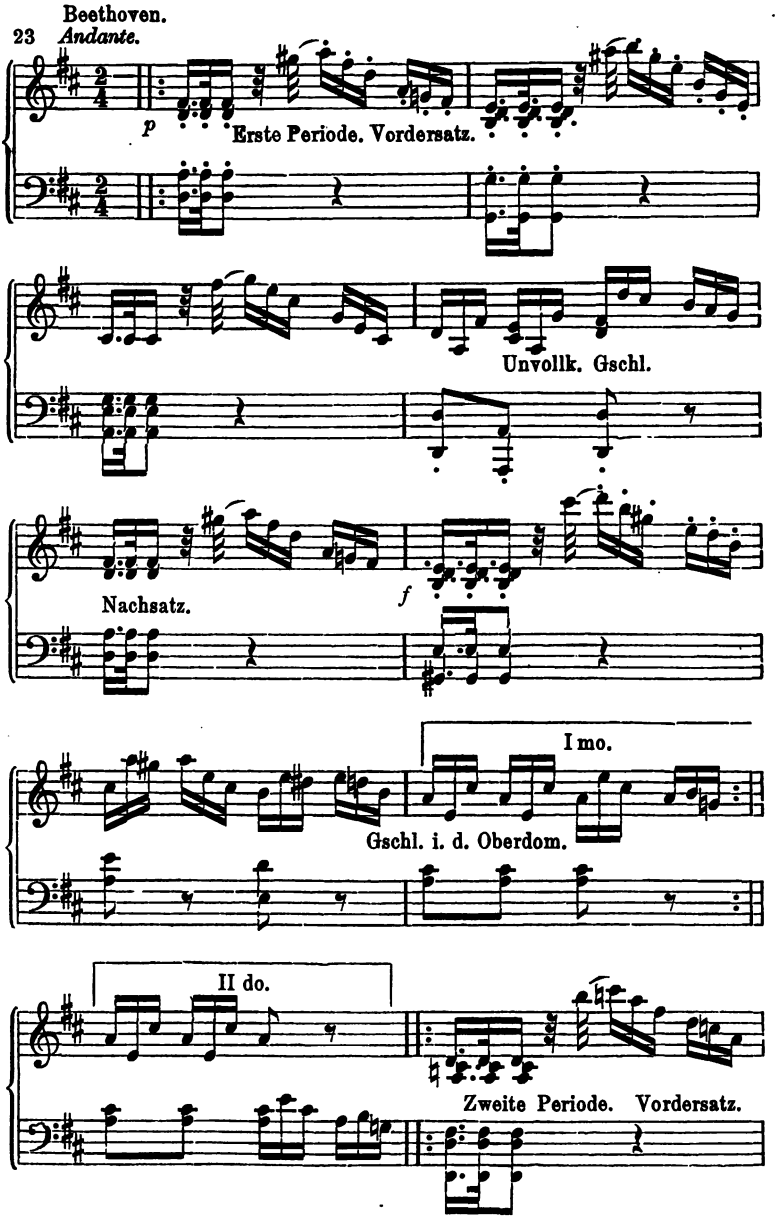
A. In Dur.

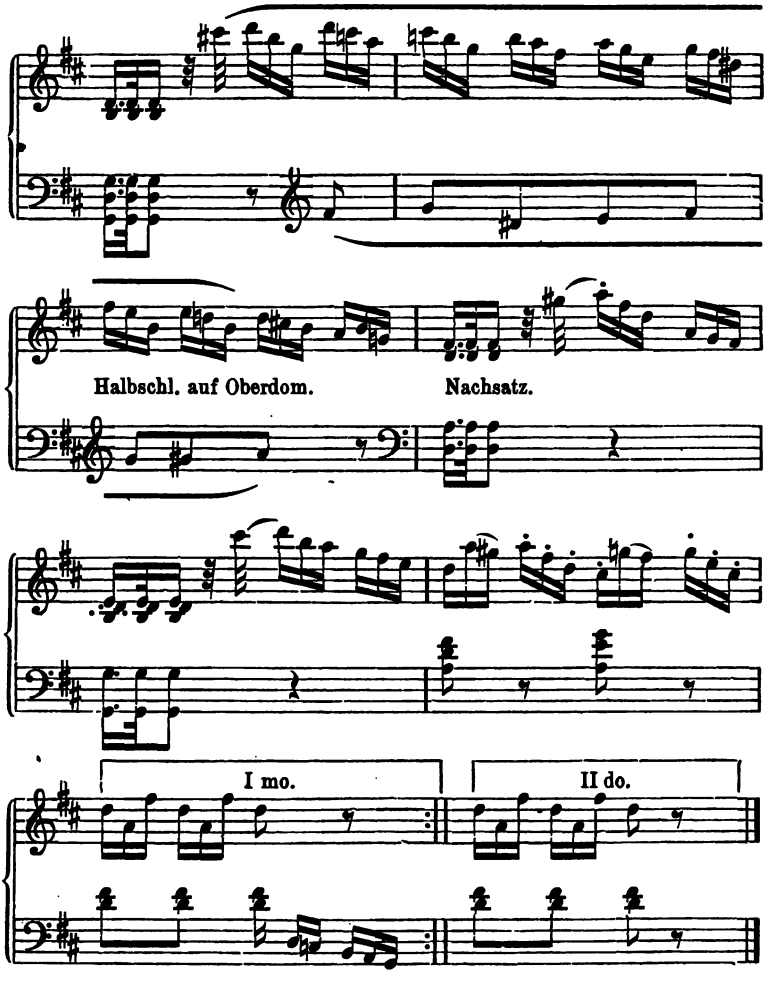
Die erste Periode schliesst mit einem **Ganzschluss** in der Tonart der **Oberdominante**, modulirt also in diese. Die zweite Periode bildet sich wie in der ersten Form, und schliesst in der Tonica.

Vierte Aufgabe.

2) Kleine zweitheilige Liedsätze zweiter Form in Dur.

Muster.

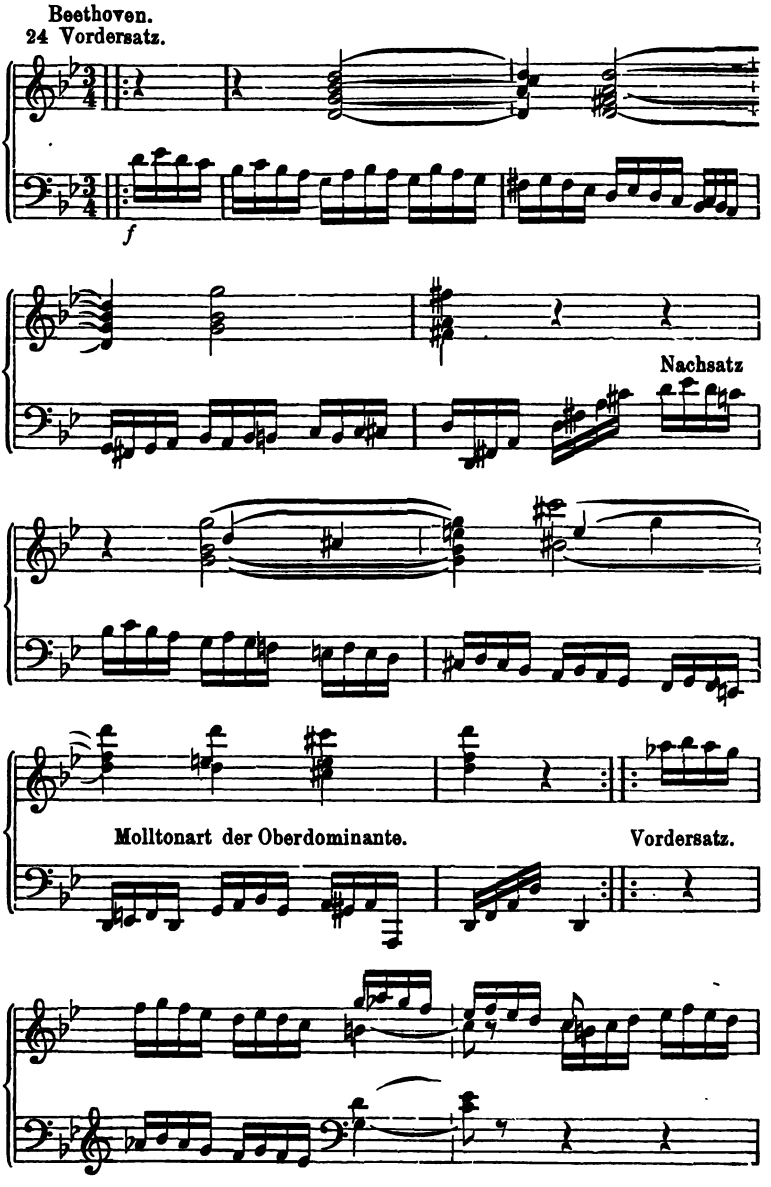

Beethoven.
23 Andante.
p
Erste Periode. Vordersatz.
Unvollk. Gschl.
Nachsatz.
f
I mo.
Gschl. i. d. Oberdom.
II do.
Zweite Periode. Vordersatz.

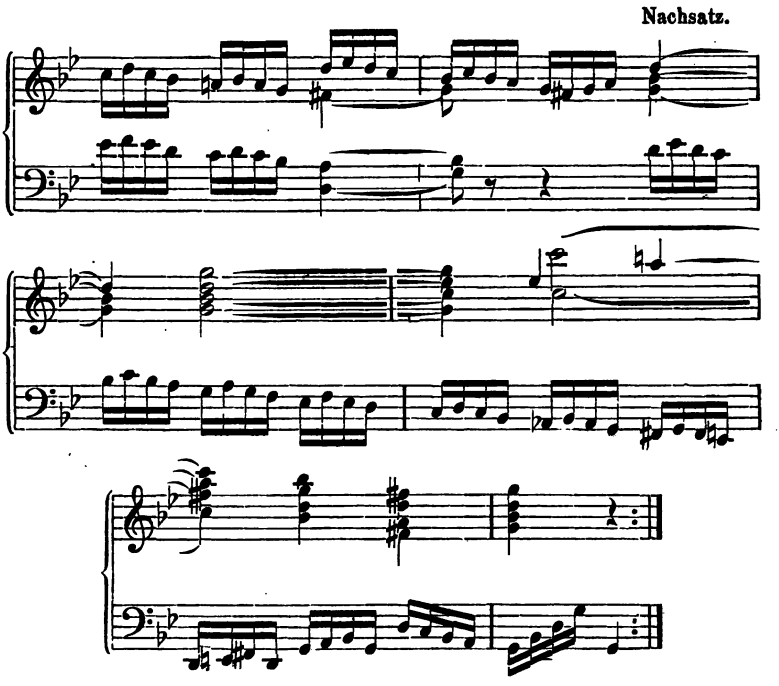


B. In Moll.

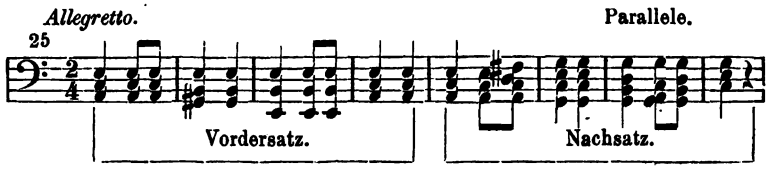
In Moll schliesst die erste Periode entweder in der Molltonart der Oberdominante (amoll in emoll, cmoll in gmoll etc.) oder in der parallelen Durtonart, (amoll in Cdur, cmoll in Esdur etc).

Muster.

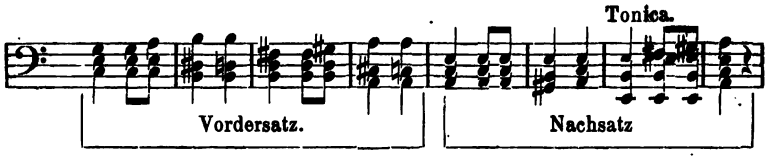

Beethoven.
24 Vordersatz.
f
Nachsatz
Molltonart der Oberdominante.
Vordersatz.



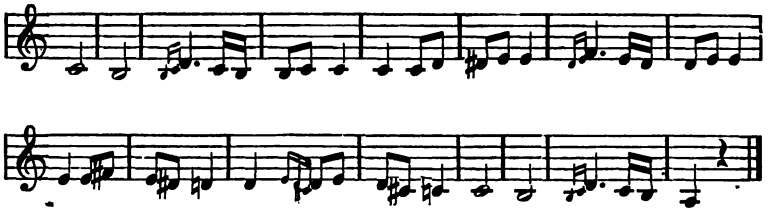
Erste Periode:



Zweite Periode:



Ebenso die sich unmittelbar anschliessende, zu der vorigen contrapunctirte Melodie:

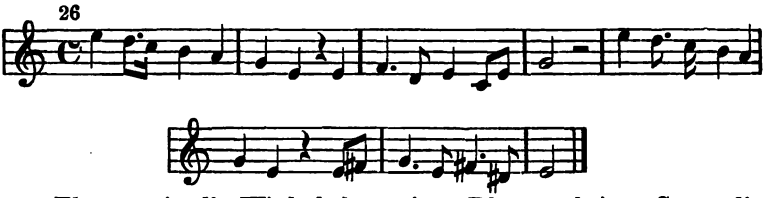


Vierte Aufgabe.

3) Bilde hiernach zweitheilige Liedformen in Moll.

Anmerkung zur zweiten Form in Dur. In Dursätzen schliesst zuweilen die erste Periode in der Molltonart der Obermediante. (Cdur in Emoll, Asdur in cmoll, Fisdur in aismoll.)

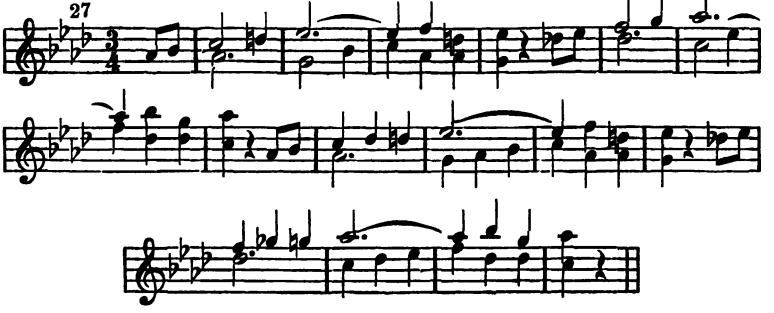
26



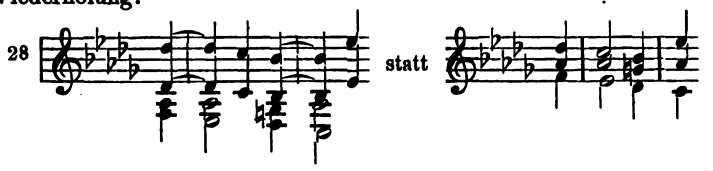
Ebenso wie die Wiederholung einer Phrase keinen Satz, die Wiederholung eines Satzes keine Periode ergibt, ergibt auch die Wiederholung einer Periode kein Lied, wenn die Wiederholung auch nicht (wie in den bisherigen Beispielen) eine wörtliche, nur durch Wiederholungszeichen angegebene ist, sondern characteristische Unterschiede zeigt.

So beginnt das Scherzo der Asdursonate op. 26 von Beethoven mit einer achttaktigen Periode, welche sich sofort rhythmisch variirt wiederholt, aber nur eine wiederholte Periode, kein Lied darstellt.

27



Dergleichen Wiederholungen finden sich in zusammenhängenden Compositionen häufig, und sind von höheren Formen wohl zu unterscheiden. Auch das Allegretto der Cismollsonate zeigt eine solche ausgeschriebene, durch Bindungen veränderte, rhythmisch gesteigerte Wiederholung:

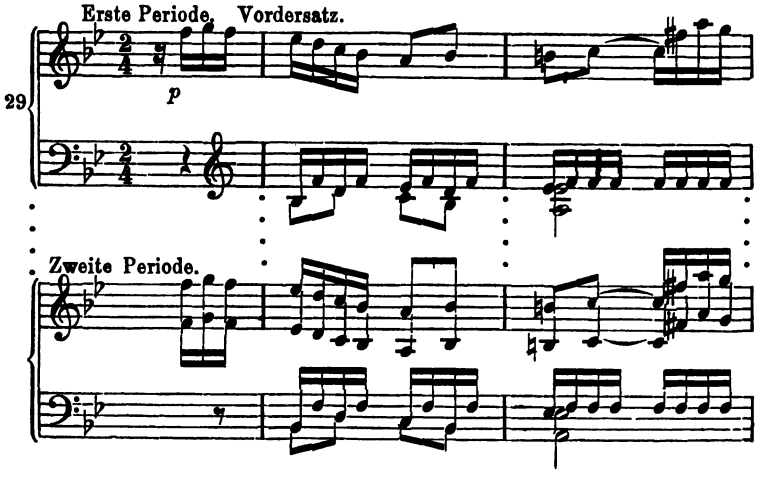


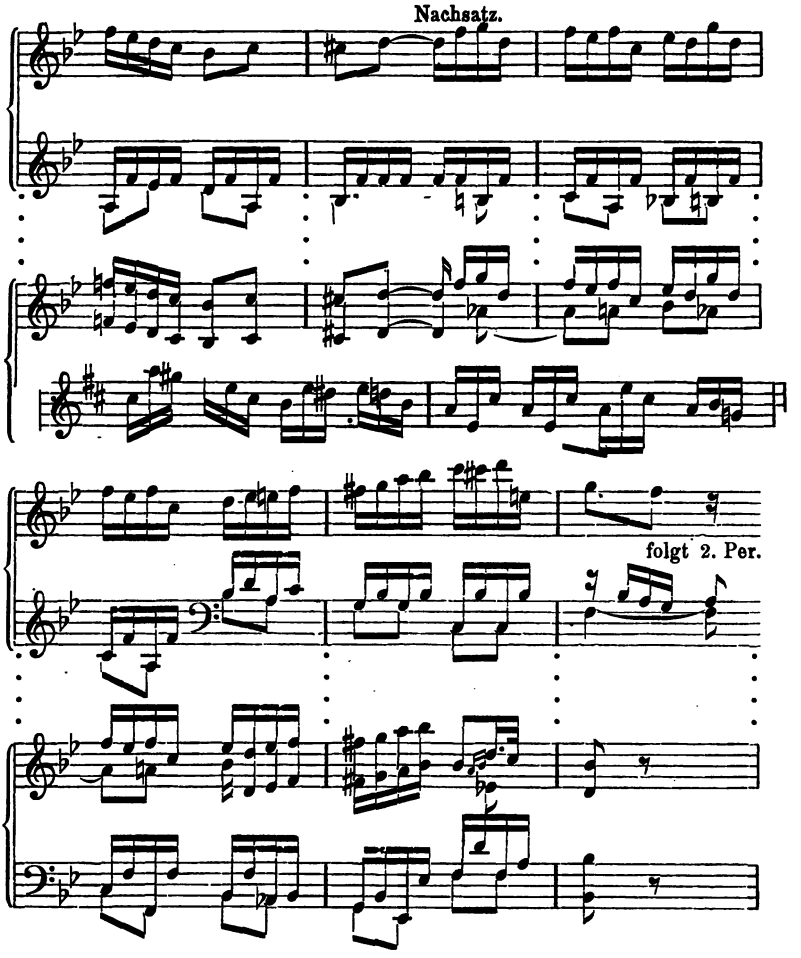
Dritte Form.

Doch können zwei Perioden in der zweitheiligen Liedform so construirt sein, dass sie sich im Ganzen als Vorder- und Nachsatz entsprechen, indem sie also nur durch die harmonische Correspondenz der Theilschlüsse unterschieden sind. Derart sind z. B. die beiden in Nr. 29 untereinander gestellten Perioden des Rondos der Bdursonate op. 22, welche als Muster dienen mögen, zu diesem Zweck aber einer später zu erwähnenden Freiheit beraubt werden mussten.

In solchen Perioden entspricht Vordersatz dem Vordersatz, Nachsatz dem Nachsatz; deshalb pflegen auch diese sich gegenseitig weniger zu entsprechen. In Buchstaben liesse sich das bisherige Verhältniss durch a, a, b, a bezeichnen, das jetzt vorliegende durch a, b, a, b.

Muster.





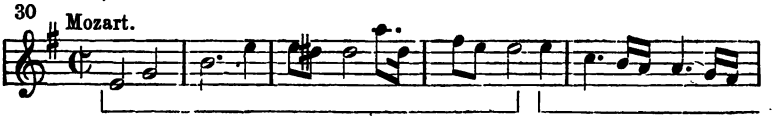
§ 6.

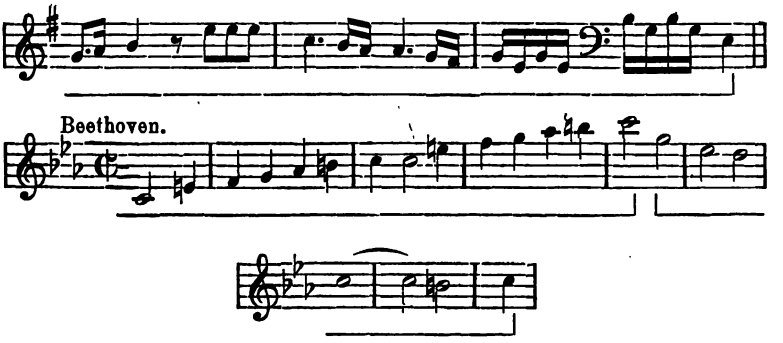
Der grosse — achttaktige — Satz.

Zwei aneinandergereihte Sätze verschiedenen Inhaltes, ohne harmonische und rhythmische Correspondeuz, bilden keine Periode, sondern einen achttaktigen Satz.

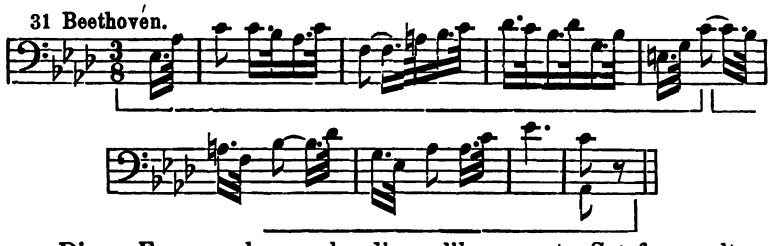
1. Solche Sätze sind oft in sich tonisch selbständig abgeschlossen, wie

30 Mozart.





Oft tritt die Eintheilung weniger deutlich hervor, so dass der Satz nicht zusammengesetzt, sondern in ungetheilter Einheit erscheint.

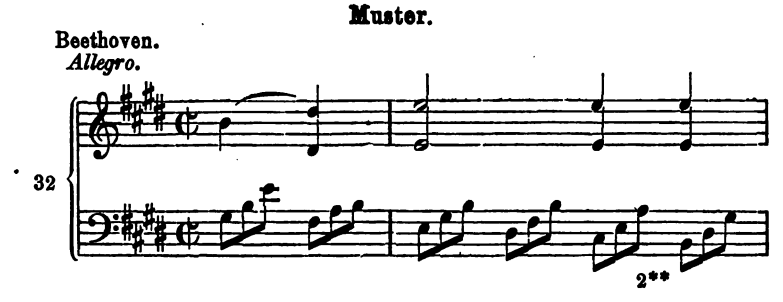


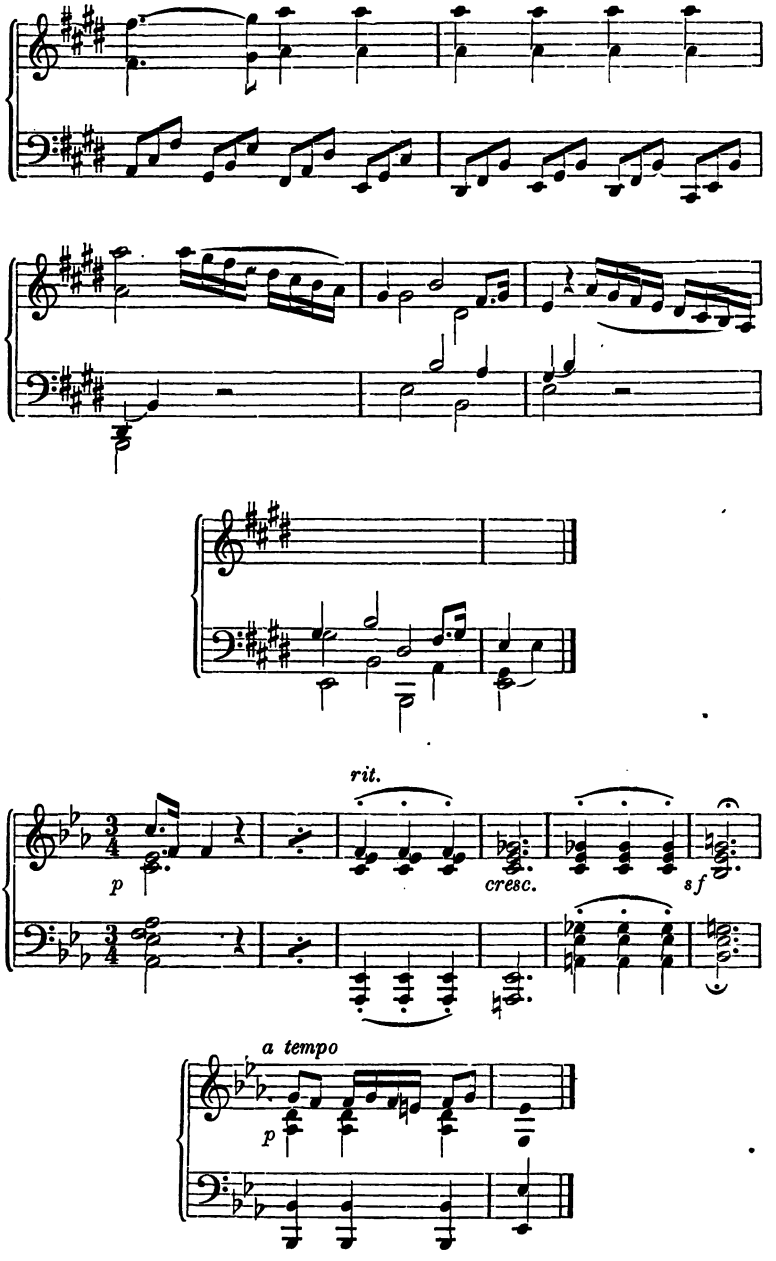
Diese Fassung kann als die vollkommenste Satzform gelten, und verlangt besonders fleissige Uebung.

Fünfte Aufgabe.

1) Bilde hiernach zahlreiche achttaktige tonisch abgeschlossene Sätze.

Muster.

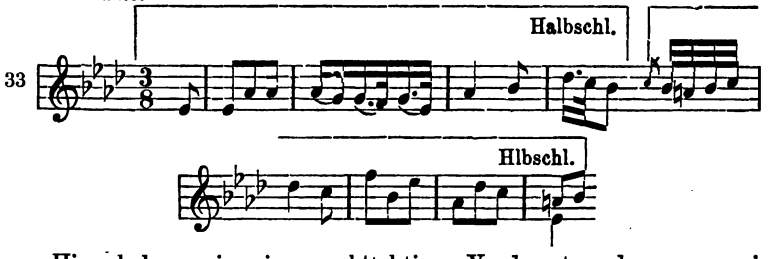



rit.
p
cresc.
sf
a tempo
p

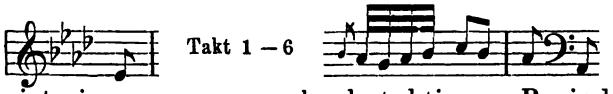
Andere Muster bieten die Erläuterungsbeispiele.

2) Der achttaktige Satz kann auch Theil einer Periode werden, indem er die Stellung eines Vorder- oder Nachsatzes einnimt.

Beethoven.
Andante.

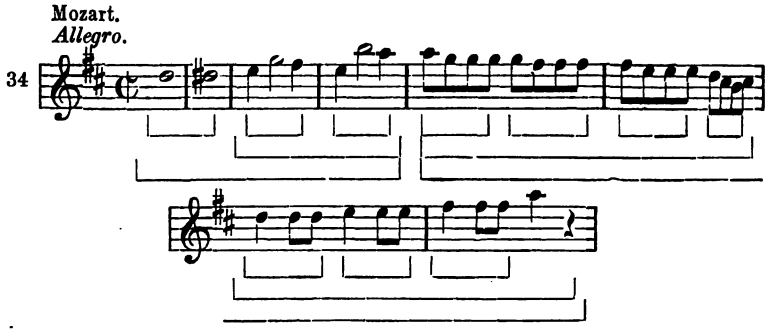


Hier haben wir einen achttaktigen Vordersatz, der aus zwei Untersätzen besteht, von denen jeder einen viertaktigen Vordersatz darstellt. Wir haben hier gleichsam einen doppelten Vordersatz (Vorder-Doppelsatz). Diesem schliesst sich im vorliegenden Falle ein ebenso construirter Nachsatz an, welcher den ganzen Vordersatz wiederholt, nur in den letzten beiden Takten tonisch abschliesst.

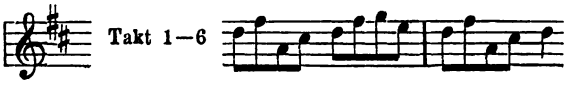


So ist eine grosse – sechzehntaktige — Periode hergestellt.

Mozart.
Allegro.



Vorstehender Anfang des Allegro der Don Juan-Ouverture bildet ebenfalls einen zusammengesetzten Vordersatz, der durch den Nachsatz periodisch abgeschlossen wird.



Durch die lebhafte Rhythmik des Schlusses knüpft die Periode gleich an das Folgende an, ein Verfahren, welches den höheren Formen, besonders im Allegro, das vorwärts drängende, spannende und festgeschlossene gibt, welches ihren aesthetischen Charakter ausmacht.

Fünfte Aufgabe.

2) Bilde a) aus den vorigen selbständigen Achttakten achttaktige Vordersätze.

b) vervollständige sie, durch Anhängen des tonischen Achttaktes, zu sechzehntaktigen Perioden.

c) bilde dergleichen neu.

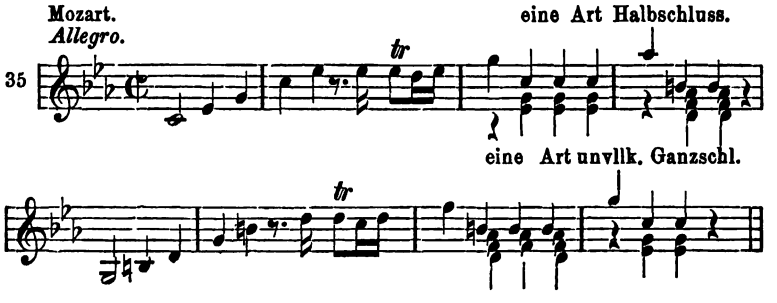
Als

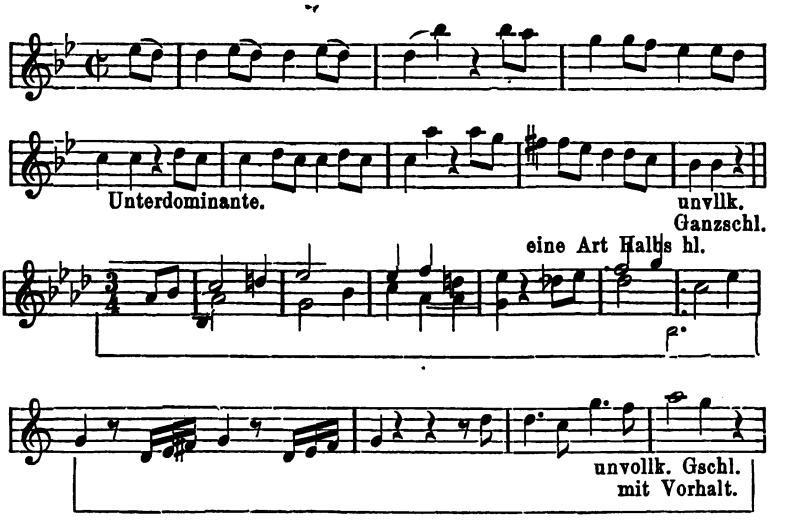
Muster

mögen die angeführten Beispiele dienen.

Der grosse achttaktige Satz kann in allen höheren Formen gelegentlich die kleine achttaktige Periode ersetzen.

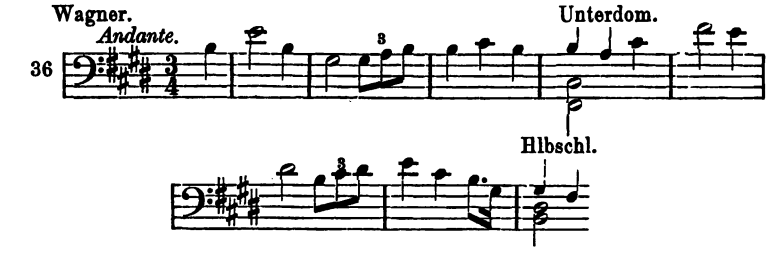
3) Ebenfalls zu den Sätzen, und nicht zu den Perioden rechnet man solche Achttakte, welche zwar thematische Correspondenz zeigen, aber durch vollkommen gleichmässige Construction, bei lebhaftem Tempo, mehr der Wiederholung als der Periodicität entsprechen. In der Regel bilden sie auch keine vollkommenen Schlüsse, doch kann dies ausnahmsweise vorkommen. Wir zählen diese Gestalten zu den Doppelsätzen, ohne ihre Verwandschaft mit der Periode zu leugnen.



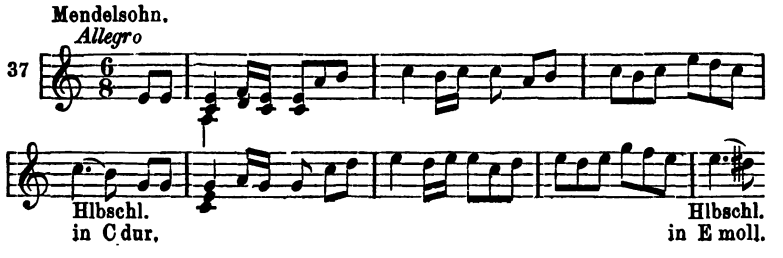


Mozart hat diese Construction sehr geliebt, und in vielen seiner schönsten Compositionen angewendet, behandelt sie aber stets als Vordersatz, oder auch als Theil eines solchen. Beethoven's Egmont-Ouverture beginnt ebenfalls mit einem solchen Satz.

Aehnlich construirt, aber dem Doppelsatze noch näher verwandt ist folgender Vordersatz des Pilgerchors aus Tannhäuser:



Der Charakter der blossen Wiederholung tritt noch mehr hervor, wenn beide Untersätze Halbschlüsse bilden, wie in folgendem Thema von Mendelsohn's Amoll-Sinfonie.



Fünfte Aufgabe.

3) Bilde einige Sätze dieser Art, nach den vorstehenden Mustern.

§ 7.

Die dreitheilige Periode.

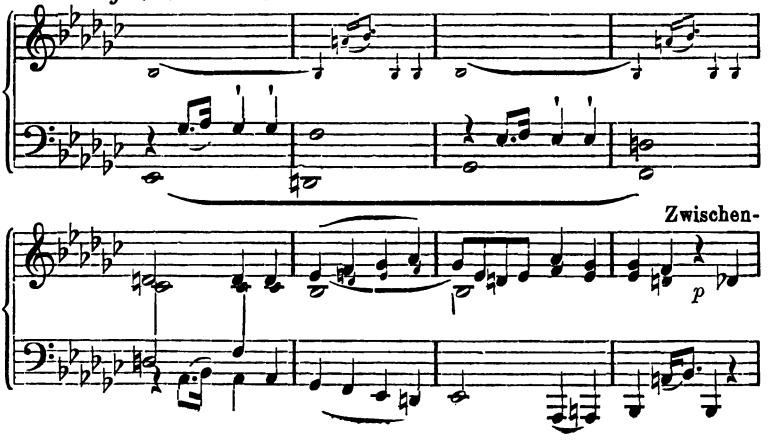
Kleine Perioden aus drei viertaktigen Sätzen kommen nicht vor. Dagegen findet man bisweilen grosse dreitheilige Perioden folgender Construction:

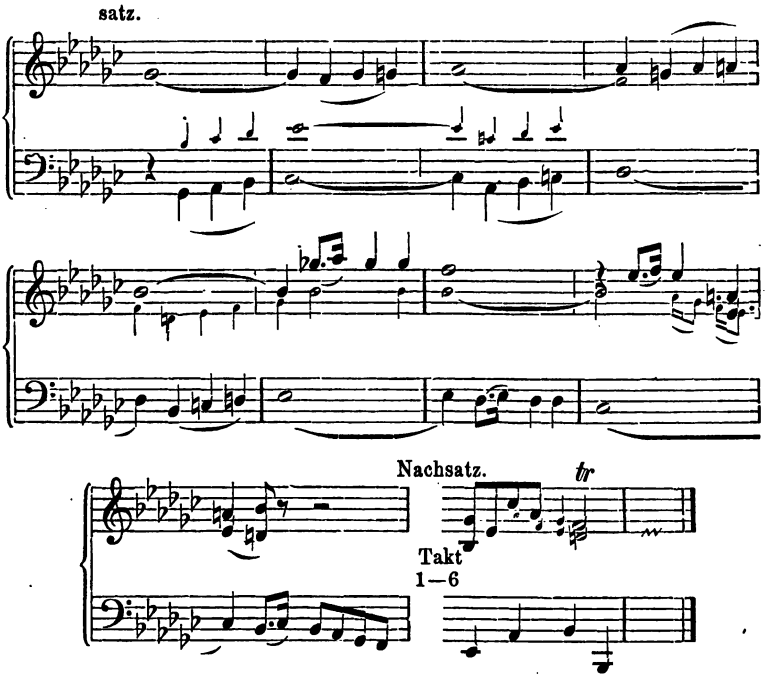
Vordersatz: 8 Takte.
Zwischensatz: 8 Takte.
Nachsatz: 8 Takte.

Diese Form findet sich zuweilen statt der kleinen dreitheiligen Liedform. Einer besonderen Uebung bedarf sie nicht. Hier ein Beispiel aus einer Jugendarbeit von Mozart, bei dem man jedoch eine kleine Unregelmässigkeit mit in Kauf nehmen muss, nämlich die Verlängerung des zweiten Satzes von acht auf neun Takte, welche im Lehrgang erst später zur Sprache kommen kann.

Mozart.

38 *Allegro.* Vordersatz.





In den allermeisten Fällen betrachtet man die dreitheilige Periode als ein dreitheiliges Lied, in welchem die Periodicität des Vorder- und Nachsatzes (ersten und dritten Theiles) einmal ausgeblieben ist, und grosse Sätze an die Stelle kleiner Perioden getreten sind, welches beim zweiten Theil (Mittelsatz) fast regelmässig der Fall ist.

Beispiele der Art finden wir daher hier zu den Aufgaben der dreitheiligen Liedform.

§ 8.

Die kleine dreitheilige Liedform.

Das dreitheilige Lied entsteht dadurch, dass man zwischen die beiden Theile des zweitheiligen Liedes dritter Form einen Theil von gleicher Ausdehnung einschiebt. Dieser eingeschobene Theil hat nur ausnahmsweise Periodenform, meist, zu Gunsten der Mannigfaltigkeit der Construction, irgend eine achttaktige Satzform.

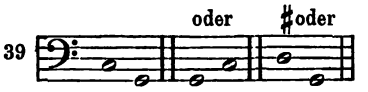
Wir nennen die drei Theile dieser Liedform nach ihrer Folge:

Ersten
Zweiten } Theil.
Dritten

Der gewöhnliche Sprachgebrauch dagegen bezeichnet den zweiten und dritten zusammen als zweiten Theil, weil sie als solcher häufig wiederholt werden, und gemeinsam zwischen Wiederholungszeichen stehen.

Erster Theil.

Vordersatz: Halbschluss; unvollkommener, ausnahmsweise vollkommener Ganzschluss der Tonica; Ganzschluss der Oberdominante.



C dur: H. Schl. auf G; C; G dur.
C moll: G; C; G dur.

Nachsatz: Tonica; Tonart der Oberdominante; Tonart der Obermediante in Moll. In Moll: Tonica; Oberdominanttonart in Moll; Parallele.

C dur: C, G, e.
C moll: c, g, Es.

Dritter Theil.

Vordersatz: Ebenso wie in der ersten Periode, doch Halbschluss noch mehr vorherrschend.

Nachsatz: Tonica.

Man sieht, dass erster und dritter Theil unter Umständen völlig gleich sein können.

Die dreitheilige Liedform

schiebt nun zwischen diese beiden Theile einen

Zweiten Theil

von gleicher Ausdehnung ein, welcher in der Regel mit einem Halbschluss endet, um den dritten Theil einzuführen.

Je mehr erster und dritter Theil einander gleich sind, desto mehr ist es zulässig, dem zweiten Theil neuen Inhalt zu geben.

Jeder der drei Theile kann statt der Periodenform grosse Satzform haben.

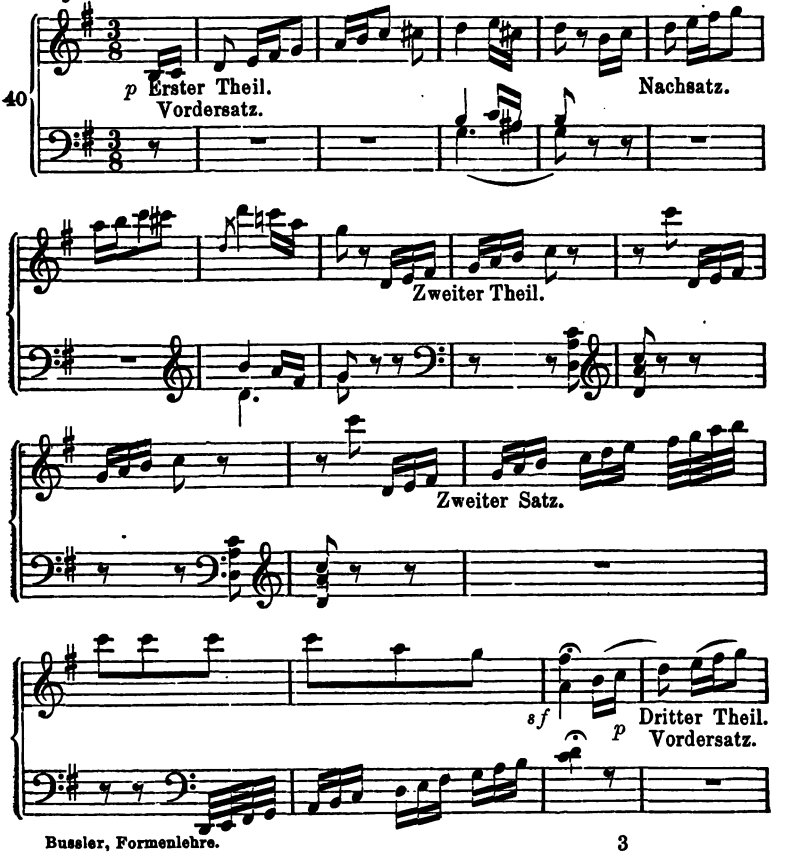
Zeige an einer einzigen einstimmigen Melodie alle hier angegebenen Bildungen der Form.

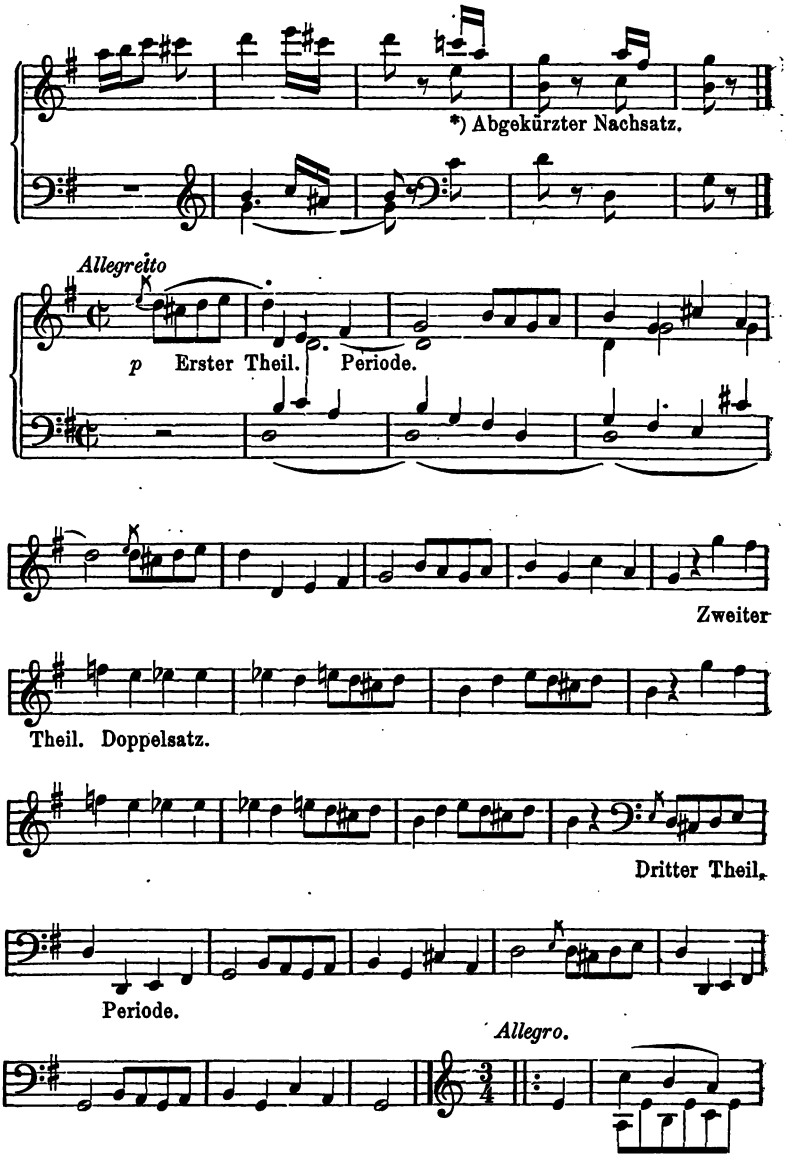
Sechste Aufgabe.

Bilde hiernach kleine dreitheilige Liedsätze, theils aus früheren Arbeiten, theils neue.

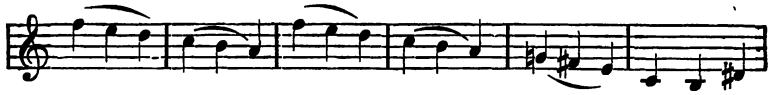
Muster.

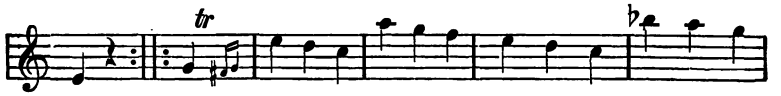
Beethoven.
Scherzo.
Allegro assai.



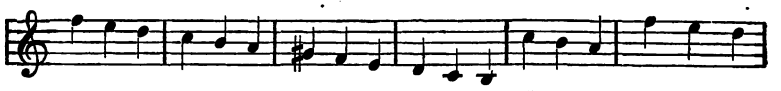


*) Hier fehlen zwei Takte durch Verkürzung. Vgl. § 12. Diese Freiheit soll aber hier noch nicht nachgeahmt werden. Das Beispiel ist wegen der klaren Bildung des zweiten Theiles hier dennoch gewählt.

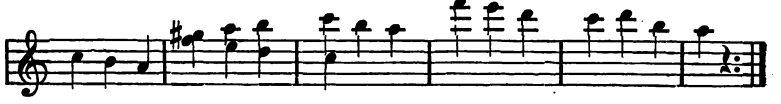




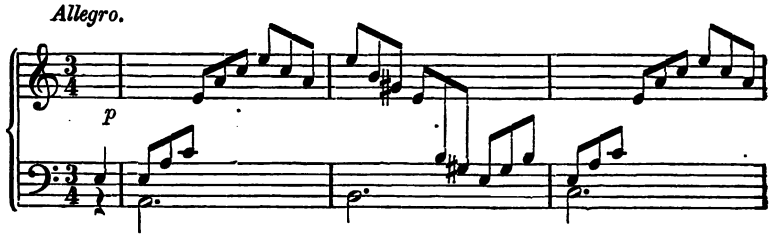
Zweiter Theil mit gleichem Inhalt.

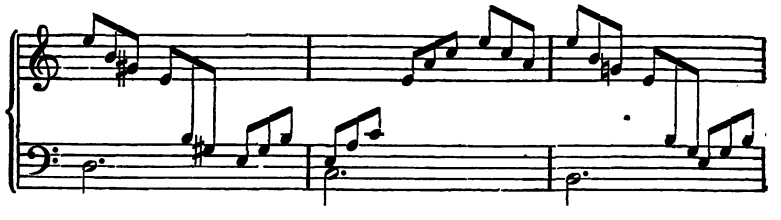


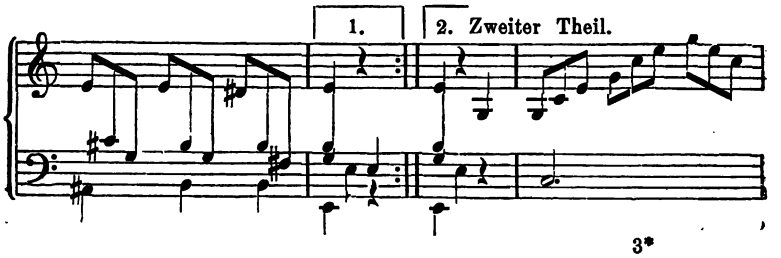
Dritter Theil.

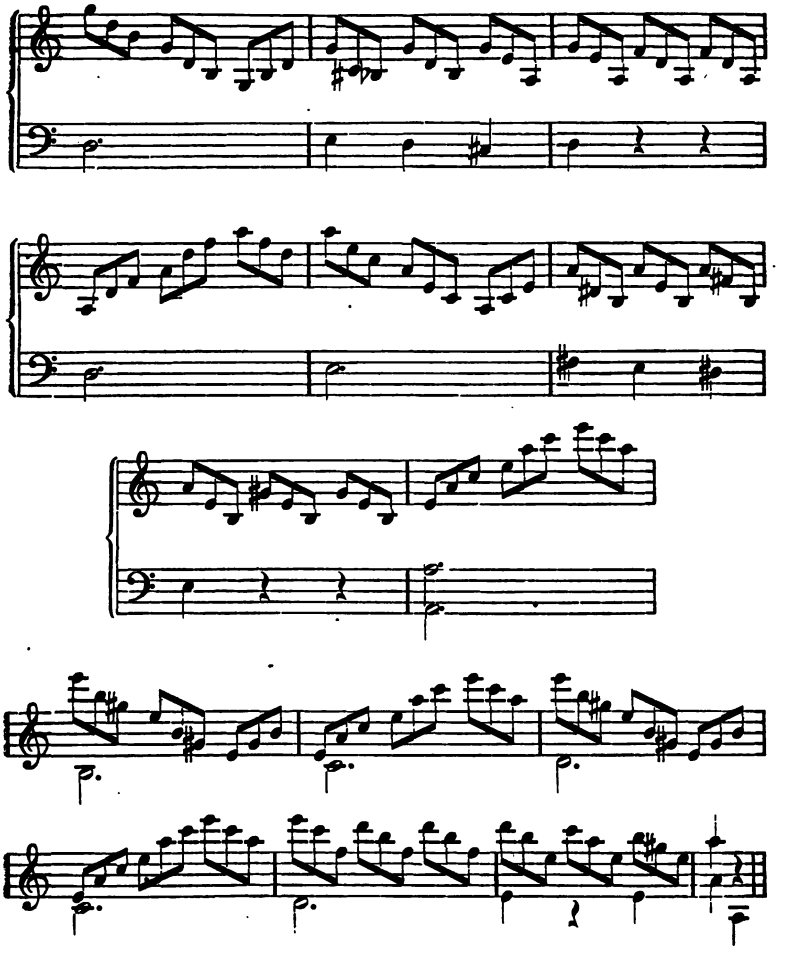


Allegro.









D. Die grossen Liedformen.

§ 9.

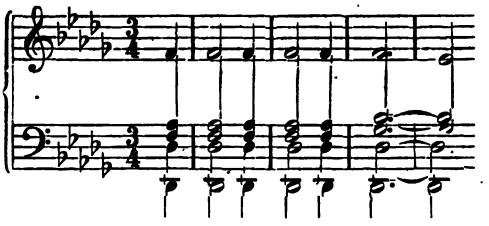
Die grosse zweitheilige Liedform.

Aus zwei achttaktigen Sätzen bildet sich die 16-taktige Periode, aus zwei 16-taktigen Perioden das 32-taktige Lied.

Durch Wiederholung der Theile, sei es dass diese nur durch Zeichen angegeben wird, sei es dass sie variirt und deshalb ausgeschrie-

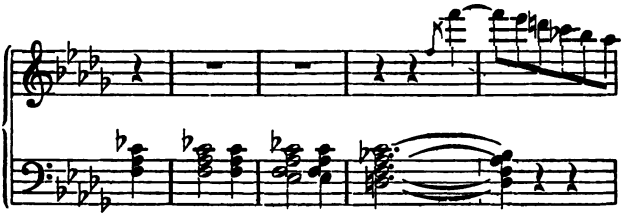
ben ist, erhöht sich die Zahl der Takte auf 64. Ein solches durch variirte Wiederholungen 64 taktiges Lied bildet z. B. das Trio in Desdur der Fdursonate op. 10 von Beethoven.

41



Die Variation beschränkt sich hier jedoch auf den ersten Theil, während der zweite

42



wörtlich wiederholt wird. Die letzten sechs Takte des Satzes gehören nicht zur Form, sondern bilden eine für sich bestehende Ueberleitung in den folgenden Theil nach f-moll.

43

Siebente Aufgabe.

Bilde Sätze in zweitheiliger grosser Liedform.

Als Muster diene der angezogene Satz aus der Fdur-Sonate, dessen vollständige Mittheilung hier allzuviel Raum in Anspruch nehmen würde.

§ 10.

Die grosse dreitheilige Liedform.

Wie sich aus zwei grossen Perioden die zweitheilige grosse

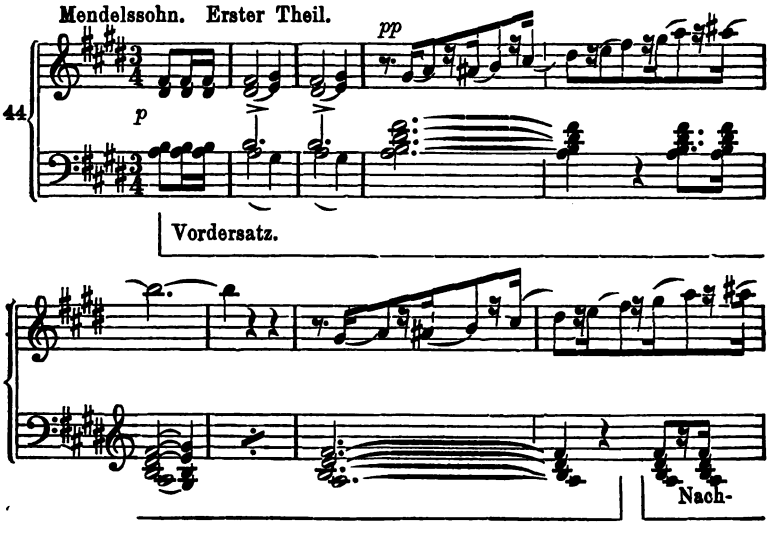
Liedform ergab, so ergibt sich aus der Zusammenstellung von drei solchen Perioden die grosse dreitheilige Liedform.

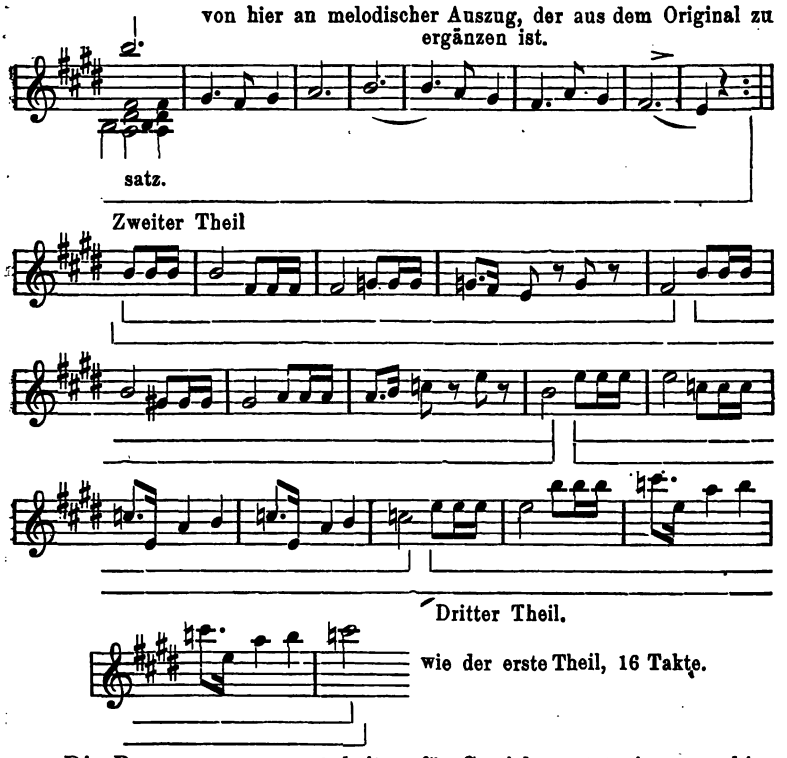
Die harmonischen Beziehungen der Theilschlüsse untereinander bleiben dieselben, wie sie zuletzt in § 8 zusammengestellt worden sind.

In den gewöhnlichen Tanzformen (vgl. Abschnitt II.) wird die zweite Periode populär als zweiter Theil bezeichnet, und bildet ohne thematische Anknüpfung meist einen ganz selbständigen Satz in der Oberdominante.

Wo jedoch der zweite Theil thematisch an den ersten anknüpft, nimmt er selten die Form der Periode an, häufiger die aneinandergereihter Sätze. Es ergibt sich dies naturgemäss aus dem Bedürfniss verschiedener Construction der Theile bei thematischer Verwandtschaft.

Diese Form ist die vorherrschende unter den Liedformen. So gehört ihr z. B. die Mehrzahl der Menuetten und Scherzo's der klassischen Sinfonien, Quartetten und Quintetten, Sonaten für ein oder mehr Instrumente an. Doch ist in fast allen diesen Sätzen die Form durch Erweiterungen und Kürzungen ein wenig, oft ganz unwesentlich, modificirt. Wir geben deshalb hier ein Beispiel von einem neueren Meister, das Trio aus Mendelsohn's Adur-Sinfonie, weil dieses die Eintheilung in dreimal sechzehn Takte genau einhält, überdies auch durch seinen Inhalt den klassischen Meisterwerken ebenbürtig zur Seite steht.





Die Bevorzugung von Arbeiten für Streichquartett ist von hier ab rathsam, weil der Klaviersatz leicht zu nachlässiger Stimmführung verleitet.

Achte Aufgabe.

Bilde grosse dreitheilige Liedsätze.

E. Freiheiten der Construction.

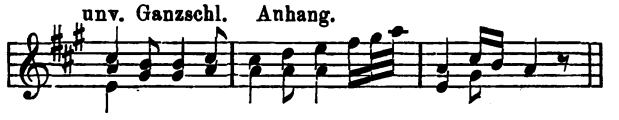
§ 11.

Erweiterung.

Ohne im Ganzen die Form zu verändern, findet sich häufig Erweiterung eines Theiles durch einen Zusatz, der sich aus dem Zusammenhang ergibt. Eins der einfachsten Beispiele bietet das Nr. 13 gegebene Thema aus Mozart's Adur-Sonate. Anstatt die zweite Periode genau

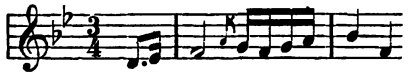
so zu schliessen, wie die erste, gibt der Componist ihr einen unvollkommenen Ganzschluss, und hängt dann den vollkommenen mit einer Phrase von zwei Takten an.

45



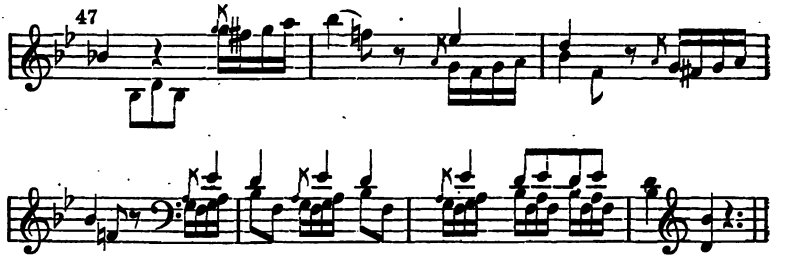
Beethoven hängt an den Schluss des zweitheiligen kleinen Liedsatzes (Nr. 19),

46



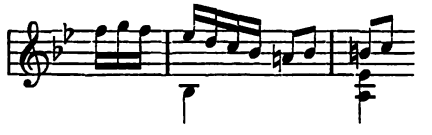
einen ganzen Satz von sieben Takten:

47



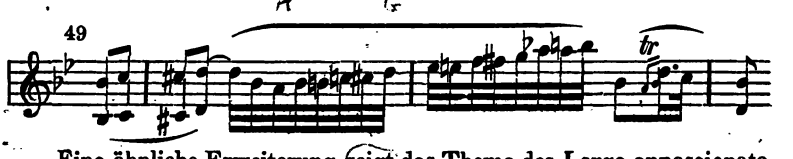
In dem Rondo derselben Sonate, Vgl. Nr. 29,

48

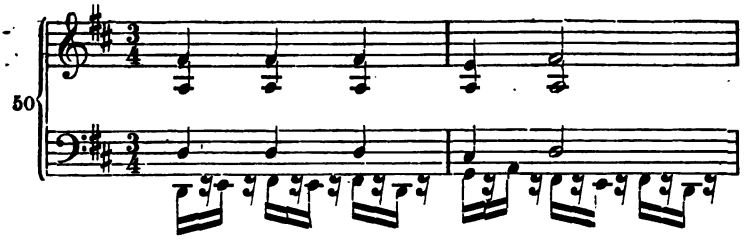


verlängert er auf ganz dieselbe Weise, wie Mozart in dem oben angeführten Beispiel, den Schluss der zweiten Periode um zwei Takte:

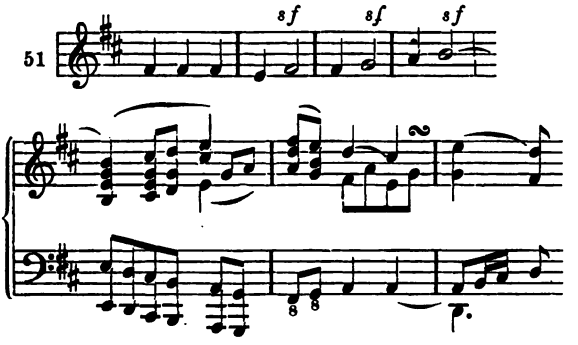
49



Eine ähnliche Erweiterung zeigt das Thema des Largo appassionato der Adur-Sonate op. 2:



Hier führt aber der Componist den Nachsatz der zweiten Periode erst in die Unterdominante, ehe er den Schluss folgen lässt. Dadurch dehnen die vier Takte des Nachsatzes sich zu sieben aus.



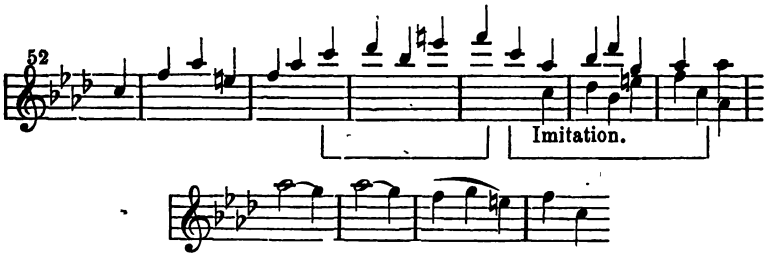
Die bisherigen Dehnungen beschränken sich auf den Zusatz weniger Takte. In der As dur-Sonate op. 26 finden wir aber im Trio eine zweitheilige Liedform, deren zweite Periode sich zu der doppelten Länge dehnt, — statt 8 Takte 16 Takte zählt, — also der grossen Periodenform angehört. Sätze, wie dieser, halten also die Mitte zwischen grosser und kleiner Liedform, sind aus Bestandtheilen beider zusammengesetzt.

Neunte Aufgabe.

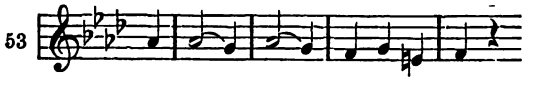
1) Einige der zur vierten Aufgabe componirten kleinen zweitheiligen Liedsätze sind hiernach durch Erweiterung umzugestalten.

Bei der kleinen dreitheiligen Liedform finden sich Erwei-

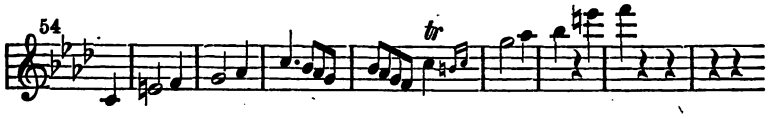
terungen derselben Art. So erweitert sich im Allegretto der F dur-sonate op. 10 der dritte Theil zunächst durch eine eingeschobene Imitation um zwei Takte:



dann werden auch die letzten vier Takte in der tieferen Octave wiederholt:

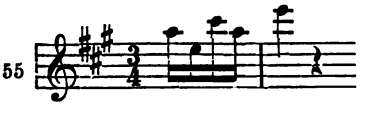


und endlich ein Schluss-Satz (oder Periode?) von 8 Takten angehängt:

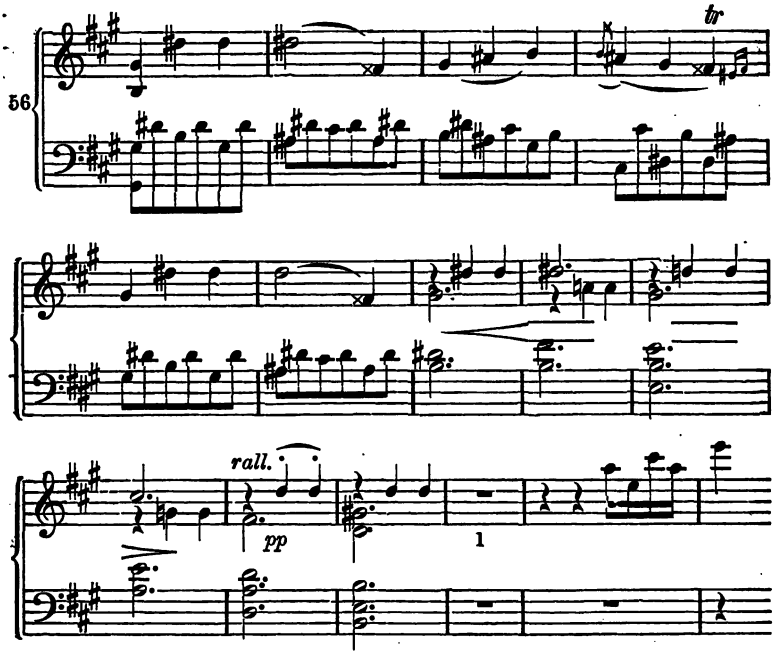


Somit dehnt sich der dritte Theil dieser kleinen dreitheiligen Liedform durch Einschub, Wiederholung und Anhang beinahe zur dreifachen Länge aus, statt 8 Takte 22 Takte bildend.

Aehnlich geschieht es mit dem Mittelsatz des Scherzo der A dur-Sonate op. 2.

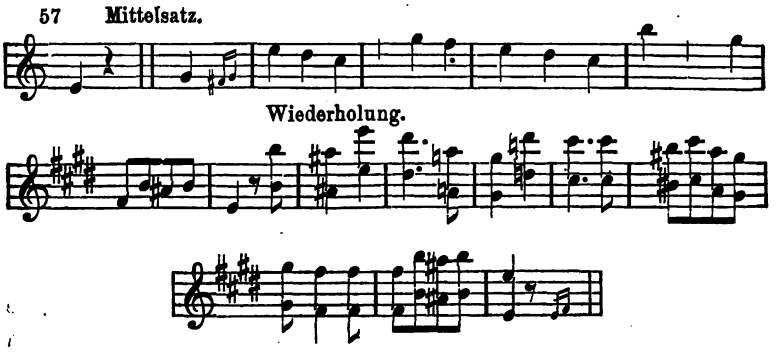


Dieses Motiv beherrscht den ersten Theil, der wiederholt wird. Der zweite Theil moduliert darauf mit demselben Motiv von A dur in 8 Takten bis gis moll, worauf er noch eine Cadenz in zwei Takten in dieser Tonart anreiht. Dann aber bildet sich in Gis moll ein ganz neuer Satz, der mit dem achten Takte diese Tonart verlässt, um in fünf Takten nach A dur zurück zu moduliren:



Hierauf folgt regelrecht als dritter Theil der erste, aber mit einem Anhang von vier Takten.

Im Rondo der E moll-Sonate op. 90 ist die kleine dreitheilige Liedform regelmässig durchgeführt, aber — der Mittelsatz wiederholt sich;



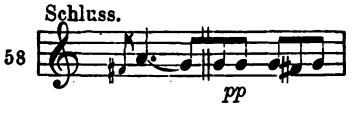
während Vorder- und Nachsatz (vgl. Nr. 17) ohne Wiederholung bleiben.

Beiläufig sei bemerkt, dass wir hier eine kleine dreitheilige Liedform haben, deren jeder Theil einen vollkommenen tonischen Ganzschluss macht, der zweite Theil, in Folge der Wiederholung, sogar zweimal.

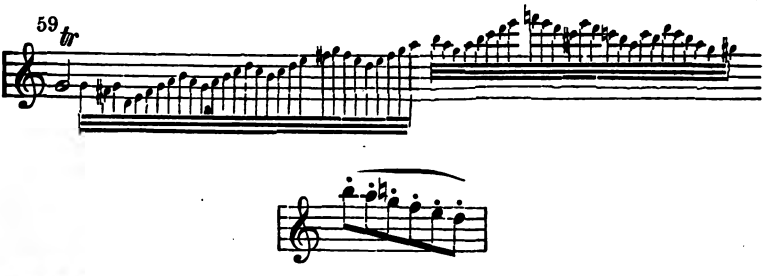
Neunte Aufgabe.

2) An einigen früher componirten kleinen dreitheiligen Liedsätzen Erweiterungen vorzunehmen.

Erweiterung der grossen zweitheiligen Liedform zeigt das Adagio der G dur-Sonate op. 31. Der Schluss der ersten Periode ist hier im sechzehnten Takt, wo denn auch der Vordersatz der zweiten Periode anhebt.

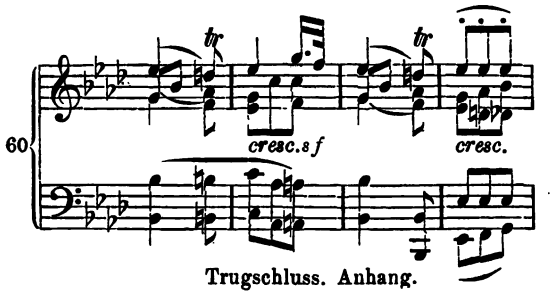


Dieser Vordersatz der zweiten Periode hat statt 8 Takte zehn, und macht im zehnten noch eine weitläufige Cadenz,



die in den regelmässig achttaktigen Nachsatz zurückführt.

Aehnlich ist in dem Thema der Variationen, mit welchen die As dur-Sonate op. 26 beginnt der Mittelsatz, Vordersatz der zweiten Periode, um zwei Takte gedehnt:



Trugschluss. Anhang.

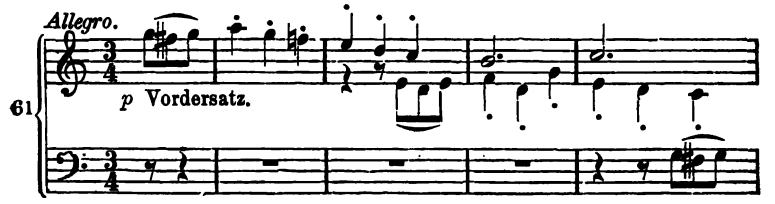
Die Erweiterung kann natürlich jeden Theil der grossen zweitheiligen Liedform treffen, doch werden dem jungen Componisten diese beiden Beispiele genügen.

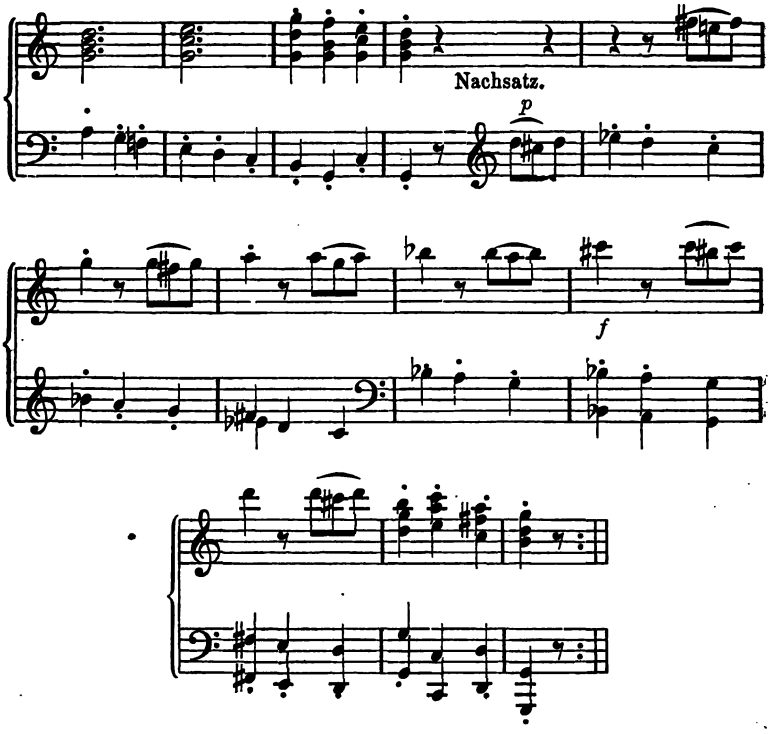
Neunte Aufgabe.

3) Erweitere einige der früher componirten grossen zweitheiligen Liedformen.

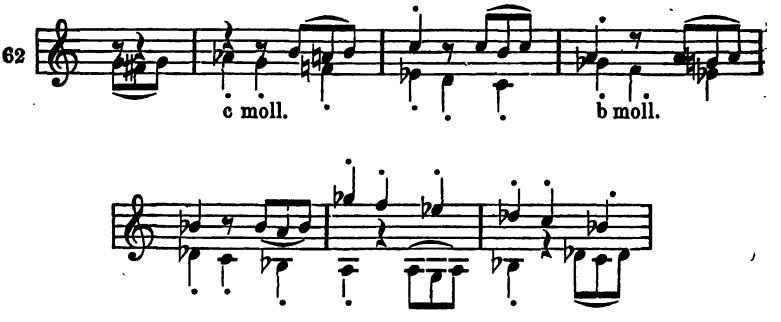
Obwohl die grosse dreitheilige Liedform schon an sich den grössten Raum in Anspruch nimmt, sind doch Erweiterungen derselben zu noch grösserem Umfang sehr häufig.

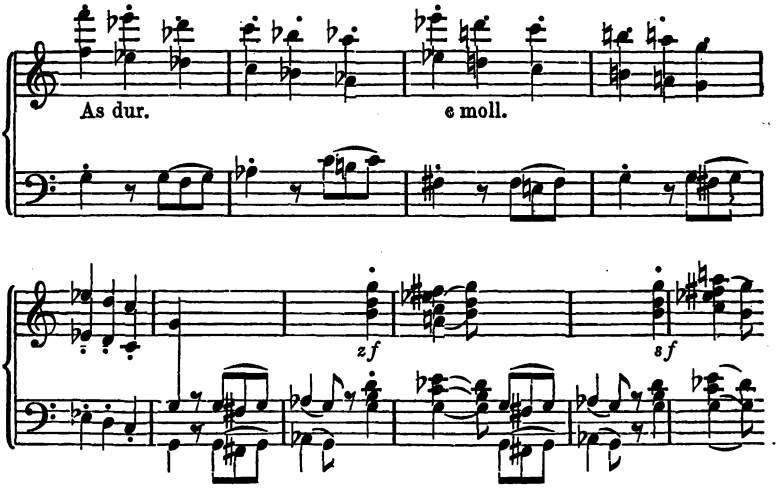
Statt vieler Beispiele im Auszug stehe hier eines in seiner Vollständigkeit, das Scherzo der dritten Sonate von Beethoven. Es beginnt mit einer 16-taktigen Periode, die auf einer Imitation beruht. Dieselbe wird wiederholt.



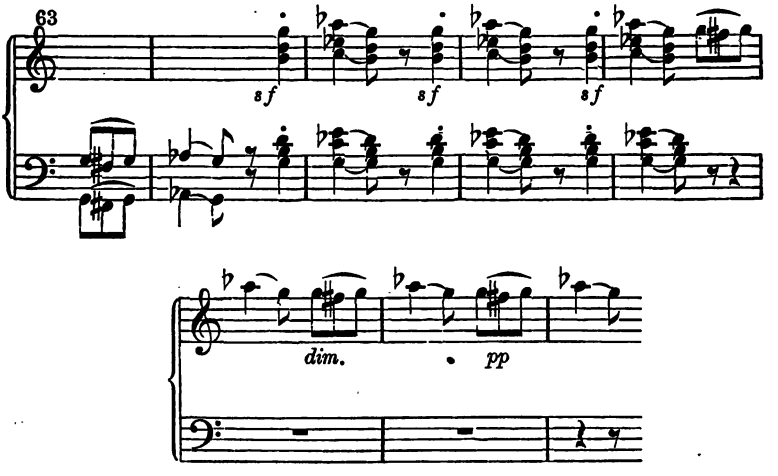


Der hier anschliessende zweite Theil beginnt mit derselben Imitation und befindet sich nach sechzehn Takten wieder auf der Dominante der Tonart, ist also bereit in den dritten Theil (wiederholten ersten) zu führen.

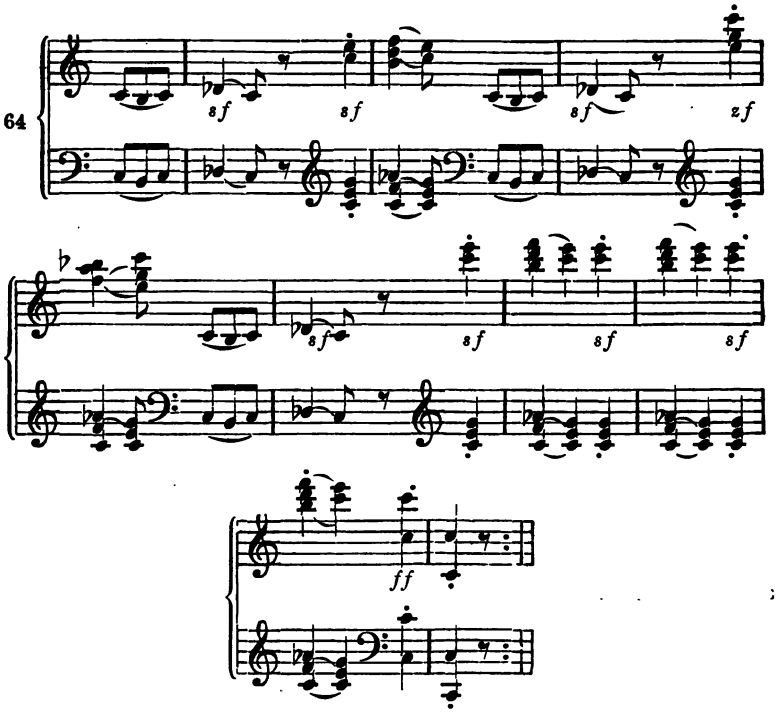




Diesen Uebergang hält aber hier eine variirende Wiederholung der Halbschlussformel auf, welche 7 Takte in Anspruch nimmt, — der achte Takt ist zugleich der erste des dritten Theiles.



Dem regelmässig verlaufenden dritten Theil schliesst sich dann noch ein Anhang von 9, (8+1), Takten an.



Neunte Aufgabe.

4) Erweitere einige früher componirte grosse dreitheilige Liedsätze.

§ 12.

Verkürzung.

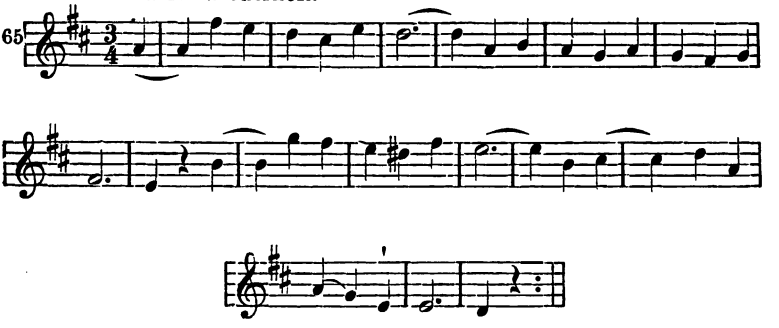
Verkürzung trifft natürlich vorzugsweise die ausgedehnten grossen Liedformen; besonders die dreitheilige.

Den ersten Theil treffend finden wir sie z. B. in Beethoven's erster Sonate im Menuett, dessen erste Periode sich statt aus 4×4, aus $3 \times 4 + 2 = 14$ Takten bildet. (Der zweite Theil wird hier ebenfalls auf 14, der dritte auf 12 Takte verkürzt.)

Der zweite Theil wird sehr häufig, nach Art der kleinen Liedform, aus 8 Takten gebildet, z. B. im Menuett der D dur-Sonate op. 1[illegible].0.

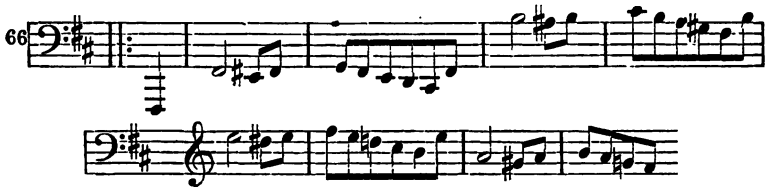
Hier bildet sich der erste Theil regelmässig aus 16 Takten, schliesst tonisch und wird wiederholt.

65



Der zweite Theil aber ist nur achttaktig, und besteht aus einer Sequenz durch den Quartenzirkel, h moll bis D dur, in 4 + 2 Takten:

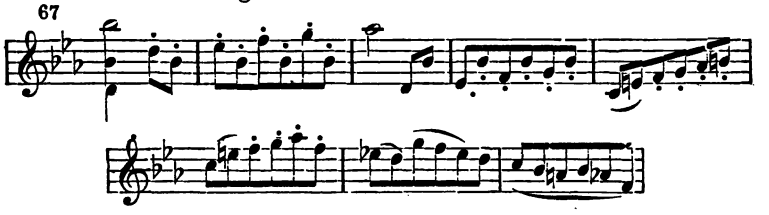
66



In solchen, sehr zahlreichen, Fällen erscheinen grosse und kleine Form verbunden, gleichsam gemischt. (In dem angezogenen Beispiel wird der nun folgende dritte Theil erheblich erweitert, von 16 bis auf 29 Takte.)

In Mozart's Esdursinfonie wird der zweite Theil des Menuett ebenfalls auf 8 Takte gekürzt:

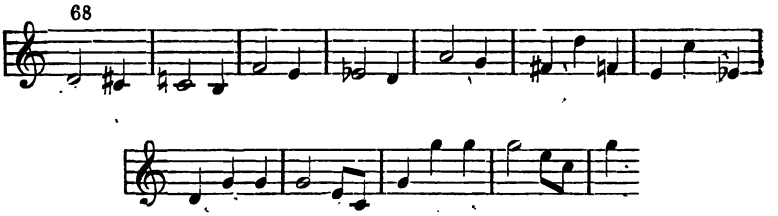
67



Ebendaselbst wird der dritte Theil um 4 Takte verlängert.

Im Menuett der grossen C-dursinfonie desselben Meisters wird der zweite Theil auf zwölf Takte gekürzt.

68



Zehnte Aufgabe.

1) Bilde Verkürzungen an grossen dreitheiligen Liedformen.

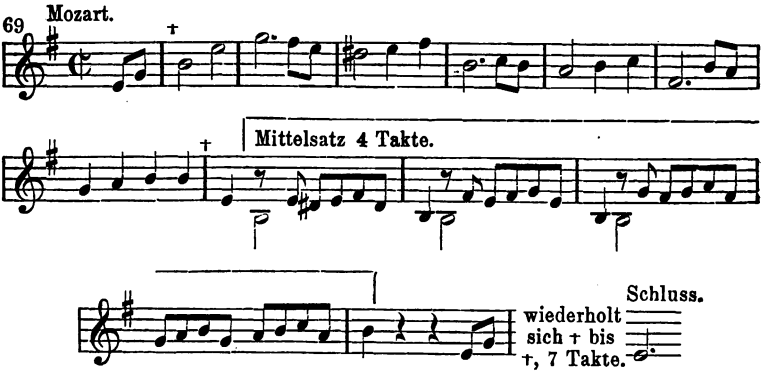
In der grossen zweitheiligen Liedform sind Verkürzungen im Allgemeinen nicht wohl angebracht, weil sie die Symmetrie der beiden Theile allzu auffällig stören würden, was bei der dreitheiligen nicht in gleichem Mafse der Fall ist.

Zehnte Aufgabe.

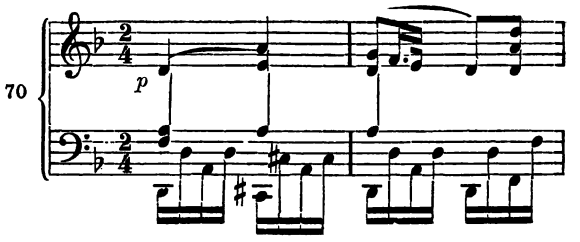
2) Bilde einige Verkürzungen an grossen zweitheiligen Liedformen.

In der kleinen dreitheiligen Liedform findet sich gelegentlich Verkürzung des Mittelsatzes, wie hier:

69 Mozart.



Verkürzung des letzten Theiles um 2 Takte im Andante der D-dursonate op. 28.



An der kleinen zweitheiligen Liedform möchten sich kaum einmal Verkürzungen zeigen, weil sie sich schon in den kleinsten Dimensionen hält.

Zehnte Aufgabe.

3) Verkürze einige kleine dreitheilige Liedsätze.

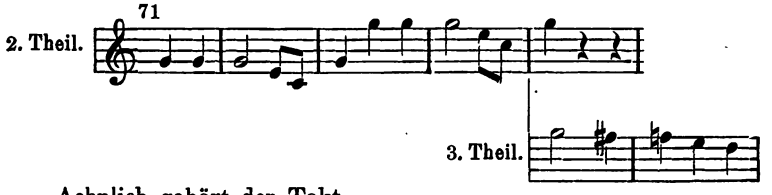
§ 13.

Zusammenfallen des Schluss- und Anfangstaktes.

Besonders in grösseren Constructionen ist es sehr häufig, dass der letzte Takt eines Abschnittes mit dem ersten des nächsten Abschnittes zusammenfällt, dass der folgende Satz mit demselben Takt beginnt, mit welchem der vorhergehende schliesst, ein einziger Takt also Schluss und Anfang in sich vereinigt. Solche Takte werden sowohl dem Abschnitt zugerechnet, den sie beschliessen, als auch demjenigen, den sie beginnen; sie zählen also doppelt. Kommt es darauf an, diese Eigenschaft in der rhythmischen Zifferschrift hervorzuheben, so geschieht es durch einen Bogen hinter der Ziffer für den Schlusstakt, vor der Ziffer für den Anfangstakt. So bedeutet z. B. 4‿ einen Viertakt, dessen letzter Takt zugleich als Anfang eines neuen Abschnittes dient; dagegen bedeutet ‿4 einen Viertakt, dessen erster Takt zugleich Schluss eines vorhergehenden Abschnittes ist. In der bisherigen Praxis des jungen Componisten finden sich solche Takte fast nur bei der Ueberleitung aus dem Mittelsatz in den letzten Theil, sei es dass dieser die dritte Periode, oder den Nach-

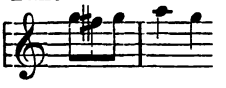
satz der zweiten bilde. So setzt z. B. in dem in Nr. 68 angeführten Mozart'schen Mittelsatz auf dem letzten Takte der dritte Theil ein, dessen erster Takt also mit dem letzten des zweiten Theiles zusammenfällt.

71



Aehnlich gehört der Takt

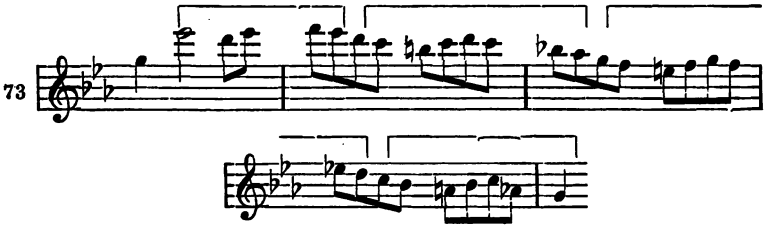
72



in Nr. 61, im späteren Verlauf der Composition, sowohl zum dritten Theil als Anfang, wie zum zweiten Theil als Schluss von Nr. 63, und ergänzt den zweiten Theil zu einem Achttakt.

Beim Zählen der Takte muss man aber stets wohl bemerken, mit welchem Takttheil der Abschnitt beginnt, denn in der Formenlehre zählen die Takte nicht von Taktstrich zu Taktstrich, sondern von gleichem Takttheil zu gleichem Takttheil. Hier

73



z. B. vom zweiten zum zweiten Viertel. (Vgl. § 1.)

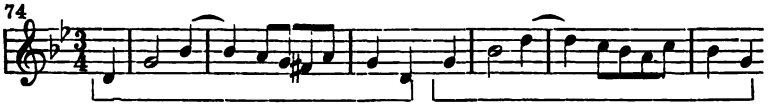
Bilde an früheren Arbeiten einige derartige Verbindungen, in welchen Schlusstakt und Anfangstakt zusammenfallen.

§ 14.

Unregelmässige Taktverbindungen.

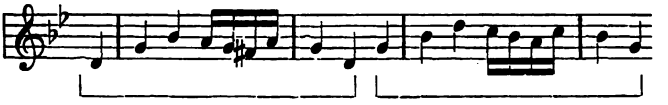
1) Der Dreitakt wird angesehen als erweiterter Zweitakt oder als zusammengezogener Viertakt. Das Menuett von Mozart's G-mollsinfonie beginnt mit zwei Dreitakten.

74



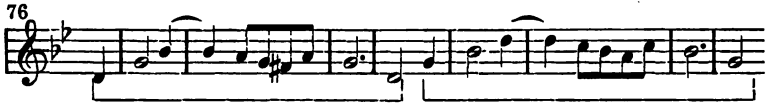
Diese stellt man sich nun vor als Dehnungen etwa von:

75



oder Zusammenziehungen aus etwa:

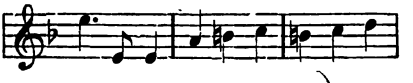
76



Der eigenthümliche aesthetische Eindruck solcher unregelmässigen Bildungen beruht auf diesem (unbewusst vorgehenden) Vergleich mit den regelmässigen.

Beethoven und seine Nachfolger bezeichnen solche Dreitakte häufig ausdrücklich mit: „Ritmo a tre battuti“ (dreitaktiger Rhythmus). Das berühmteste Beispiel dieser Art findet sich in der neunten Sinfonie, wo der Dreitakt

77



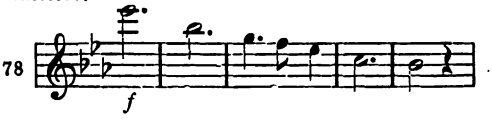
(weit ausgedehnter thematischer Arbeit dient.)

Bilde aus früheren Zweitakten und Viertakten Dreitakte.

2) Der Fünftakt wird meist angesehen als entstanden aus einem Viertakt durch Erweiterung. So der folgende:

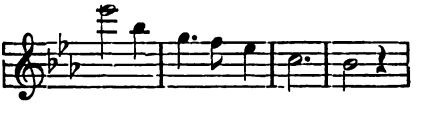
Andante maestoso.

78

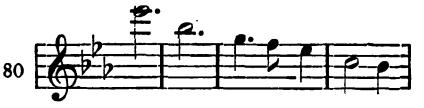


etwa aus

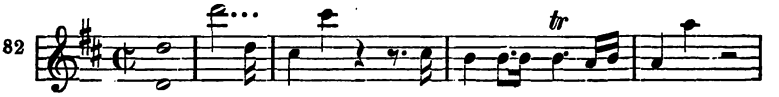
79



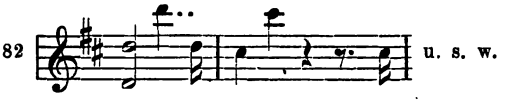
oder aus:



Folgender jugendfrische Anfang der kleinen Ddursinfonie von Mozart:



etwa aus:



Erweitere einige Viertakte zu Fünftakten.

Andere unregelmässige Taktverbindungen von 7, 9, 11, 13 Takten, erklären sich ebenfalls als Erweiterungen oder Zusammenziehungen der nächstliegenden regelrechten Bildungen.

Die ungewöhnlichen Taktverbindungen sind für grössere Constructionen dadurch von Bedeutung, dass sie das Gleichmafs der Zweitheiligkeit gelegentlich wirksam unterbrechen. Den rhythmisch so lebendigen Anfang der Figaro-Ouverture bildet eine siebentaktige Periode von drei $(1 + 2)$ und vier $(3 \times 1 + 1)$ Takten. Aber auch das Thema der so milde und sanft dahinfliessenden B dur-arie (Thränen vom Freund getrocknet) des Ottavio im Don-Juan bildet zuerst eine siebentaktige Periode. Ueberhaupt wird man finden, dass grade die grössten Meister der Form freie und kühne Constructionen lieben, und sich keineswegs gern in die Schranken der gradzahligen Taktverbindungen einzwängen.

§ 15.

Freiheiten der Modulation.

Dass es für Jemand, der die Harmonielehre studirt hat, nicht schwer sein kann, in irgend einer Form jede beliebige Modulation auszuführen, ist selbstverständlich. Für einen Contrapunktisten

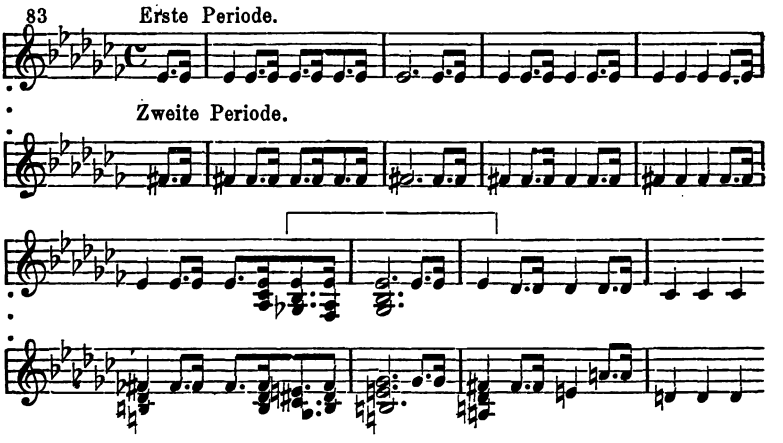
gar, der des strengen und freien Satzes mächtig ist, kann solche Aufgabe nur Kinderspiel sein. Desshalb kann auch die Lehre an dieser vorgerückten Stelle keinen grossen Werth auf derartige Aufgaben legen. In der Praxis des Componisten aber entscheidet die Forderung der Neuheit oft für fremdartigere Modulation, auch wenn eine innere Nothwendigkeit nicht nachzuweisen ist. Da absolute Herrschaft über das harmonische Material hier vorausgesetzt wird, so kann es nicht darauf ankommen, die erfahrungsmässigen oder logischen Grenzen dieses Verfahrens aufzustellen, da (ja) ohnehin die folgenden Aufgaben in dieser Hinsicht fest bestimmt sind. Doch möge ein Beispiel zeigen, wie das scheinbar Fremdartige sich aus innerer Nothwendigkeit ergibt, (dann aber eben in sich begründet, stilvoll zusammenhängend und naturgemäss erscheint.)

In dem berühmtesten aller Trauermärsche, dem aus Beethovens Asdursonate op. 26, findet sich die vielfach angestaunte Modulation von As-moll in den Theilschluss D-dur.

Der Marsch selbst gehört der dreitheiligen Liedform an. Er bildet zuerst eine achttaktige Periode, welche in der parallelen Durtonart — Cesdur — schliesst, und deren Vordersatz einen Halbschluss auf der Dominante bildet: also ganz regelmässig. Anstatt nun diese Periode zu wiederholen, sei es wörtlich, sei es in irgend einer Variation, — transponirt Beethoven dieselbe in die Molltonart der (eben eingeführten) Paralleltonart, also nach Cesmoll. Aus dieser Transposition ergibt sich nun die Modulation, denn die Paralleltonart von Ces-moll ist Doppelesdur (vgl. Elementarlehre § 47, Harmonielehre § 51), Doppelesdur aber gleich D dur. Beethoven bedient sich der enharmonischen Umschreibuug selbstverständlich, im Interesse der bequemen Lesart, schon beim Eintritt von Cesmoll, welches er hmoll schreibt.

Diese Transposition könnten wir nun als Wiederholung schlechthin ansehen, gleich einer nur durch Wiederholungszeichen angegebenen, wenn nicht Beethoven vom 6. Takte an die Modulation zwar in ihrem Wesen beibehalten, aber doch anders ausgeführt hätte. Das erstemal wendet er sich nämlich über die Oberdominanttonart von asmoll: esmoll, in die Parallele: Cesdur, das zweitemal aber über die Unterdominante von h-moll: e-moll (eigentlich von ces-moll: fes-moll) in die Parallele: D-dur. Diese Verschiedenheit

in der Ausführung der im Wesentlichen gleichen Modulation steht der Auffassung als blosse (transponirte) Wiederholung entgegen.



Wir haben hier also eine Doppelperiode von 16 (2×8) Takten als ersten Theil der Liedform.

Der zweite Theil (Mittelsatz) verkürzt sich zu einem Viertakt mit Ueberleitung in den dritten Theil. Die Modulation von D dur in die Oberdominante von As moll: Es dur, vollzieht sich sofort durch die Enharmonik des verminderten Septimenaccordes d—f—as—ces. (Harmonielehre § 57).

Der dritte Theil hat Periodenform und ist auf zehn Takte gedehnt. Wiederholung findet nicht statt.

Alles in Allem werden wir uns bei der Formbestimmung wohl für die kleine dreitheilige Liedform entscheiden müssen, bei der an Stelle der Wiederholung der ersten Periode die Verdoppelung eingetreten ist, während der zweite Theil auf die Hälfte der regelmässigen Ausdehnung reducirt, der dritte, bei sonst normaler Construction, um zwei Takte ausgedehnt ist.

Mit der aesthetischen Bedeutung dieses Marsches und seiner Modulation haben wir es hier nicht zu thun. Diese ist von der gesammten musikalischen Welt bewundernd anerkannt, so dass es kaum möglich ist eine andere Composition derselben Gattung neben dieser zu erwähnen.

Transponire diesen Marsch in verschiedene Tonarten, entweder sofort am Instrument, oder vorher schriftlich.

Nicht selten begegnet man, in modernenLiedsätzen in Dur, einem Schluss auf der Obermediante in Dur, z. B. in einem C dursatz auf E dur, gleichsam einer Variante des gewöhnlichen Theilschlusses in e moll (§ 26). Auch schliesst zuweilen in einem Moll-satz der erste Theil in der Durtonart der Oberdominante, z. B. ein C mollsatz in G-dur. Da in der modernen Musik überhaupt das Uebergewicht in der charakteristischen Harmonik (Modulation) liegt, so ist das Streben nach Eigenthümlichkeit in dieser Richtung als vorzugsweise zeitgemäss zu betrachten. Es ergeben sich nun aus diesem Umstand gewisse Aufgaben, die eigentlich das Gebiet der Compositionslehre überschreiten, aber hier nicht übergangen werden sollen, und Stoff für freiwillige Nebenarbeiten bieten.

Bilde Zweitakte mit ungewöhnlichen Modulationen.

Solche eignen sich zu Motiven interessanter harmonischer Sequenzen, und mögen auch in gewählten und lebhaften Figurationen, auch contrapnnktisch verarbeitet werden. (Vgl. Harmonielehre § 52 u. f. Freie Satz § 32)

Bilde viertaktige Sätze, welche eine vorgeschriebene ungewöhnliche Modulation machen.

Hierbei und bei den folgenden Uebungen vermeide man die Formen der alltäglichen Cadenzen.

Bilde grössere Sätze (§ 6) dieser Art. Bilde derartige Perioden mit ungewöhnlicher Schlusstonart. Dergleichen mit ungewöhnlichen Haupt- und Theilschlüssen. Setze dergl. zu Liedformen zusammen.

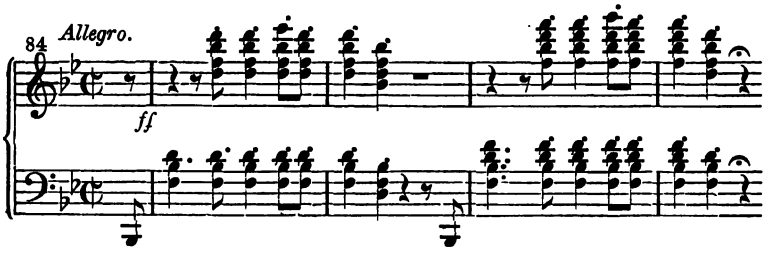
§ 16.

Das Motiv und dessen Verwendung.

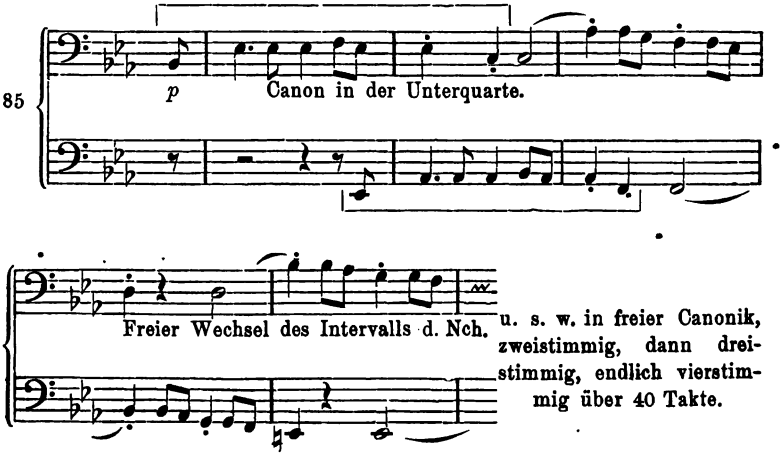
Jeder musikalische Gedanke, der zum Gegenstande irgend einer musikalischen Verarbeitung dient, heisst Motiv derselben. Doch bedient man sich dieser Bezeichnung in der Regel nur für Tonverbindungen, die noch hinter der Satzform zurückbleiben. Dienen Satzformen und höhere zu Motiven irgend einer Entwickelung, so bezeichnet man sie mit den ihnen zukommenden Formbenennungen.

Fast immer werden Motive zu den (uns jetzt bekannten festen) Formen verarbeitet. Ausnahmsweise finden sie eine schweifende, der festen Form entbehrende, Verwendung, welche man — nach **Marx** — als **Gang** bezeichnet. Solcher, (auf ein Motiv gegründeter) Gang ist eine **Sequenz**, wenn der Modus der Aufeinanderfolge der Wiederholungen des **Motiv's** ein bestimmter ist. Was darunter zu verstehen sei, sagt die Harmonielehre § 52, wo auch die hier behandelten Begriffe zum erstenmal auftreten. Auch ein Satz kann gangartig behandelt werden, wenn er nicht zu einer höheren Form ausgebildet wird.

In der B dur-Sonate op. 106 dient der erste **Zweitakt** sofort als Motiv seiner Wiederholung in **Versetzung**, d. i. Uebertragung auf eine andere Stufe derselben Tonart.

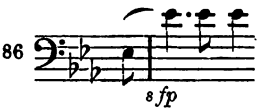


Dasselbe Motiv dient im Durchführungssatz zu weit ausgedehnter Verarbeitung:

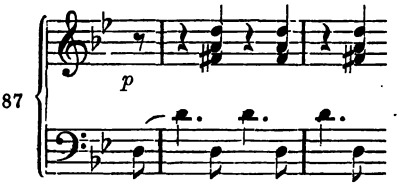


u. s. w. in freier Canonik, zweistimmig, dann dreistimmig, endlich vierstimmig über 40 Takte.

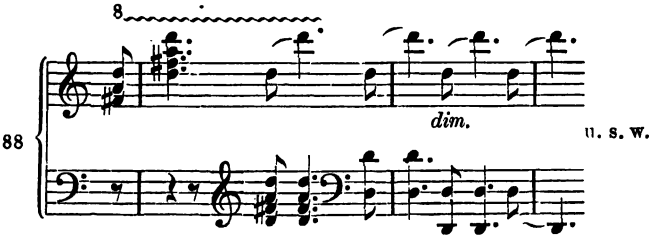
Dieser Ausführung voran geht eine kurze Einleitung, welcher nur ein Theil der Phrase zum Motiv dient, nämlich:



Dieses Motiv kommt nach dem canonischen Satz wieder zur Geltung. Endlich dienen auch die beiden ersten Töne allein mehrmals als Motiv der Entwickelung, so gleich im ersten Theil kurz vor dem Eintritt der G dur-Vorzeichnung,



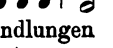
ebenso gegen Ende der Durchführung kurz vor der H moll-Vorzeichnung:



Auf diese Art werden grössere Motive in kleinere zergliedert; umgekehrt können kleinere Motive zu grösseren verbunden werden.

Der erste Satz der A dursinfonie wird von dem rhythmischen Motiv

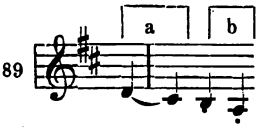
beherrscht. (Nicht, wie mitunter fälschlich angegeben wird, von dem Motiv , welches allerdings aus jenem hervorgeht.)

Dem ersten Satz der C mollsinfonie liegt das Motiv  zu Grunde, und behauptet sich gegen alle thematischen Wandlungen desselben.

In der Gmollsinfonie I herrscht das Motiv ; zuweilen wird aber auch ein grösserer Theil des Themas zum Motiv der Verarbeitung.

Man sieht, dass zu festen Formen sich Motive mit anderen Motiven verbinden, nur ausnahmsweise kann ein einziges Motiv dazu genügen.

Die Auffassung — Auslegung — kann zuweilen schwanken zwischen der Annahme eines verarbeiteten oder verschiedener verbundener Motive. So kann man z. B. hier



das Motiv b für eine staccato-Variante von a oder für ein neues Motiv ansehen. Für die Compositionslehre hat eine schärfere Begriffsbestimmung auf diesem Gebiete keine Bedeutung.

Bilde gangartige Verarbeitungen von Motiven durch Versetzen, Transponiren, Moduliren, Contrapunktiren, Vergrössern, Verkleinern, Gegenbewegen, Figuriren, Variiren etc.

II. Angewandte Liedform.

A. Zusammengesetzte Liedform.

§ 17.

Zusammenstellungen von liedförmigen Sätzen zu selbständigen Musikstücken oder zu selbständigen Theilen grösserer Musikstücke bilden die zusammengesetzten Liedformen. Diese beherrschen fast ausschliesslich das unabsehbare Feld der eigentlichen Tanzmusik (d. h. der zum wirklichen Tanz componirten), der höheren und niederen Salon- nnd Unterhaltnngsmusik. In der Sinfonie gehört das Scherzo (Menuett, Episode, Intermezzo) fast immer diesen Formen an, die auch auf allen anderen Gebieten der Composition sehr häufig sind.

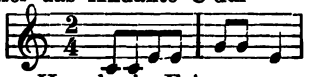
Bei allen folgenden Aufgaben hat der Schüler, wo es thunlich, sich früherer Arbeiten zn bedienen.

§ 18.

Die Variation und Etude.

Die einfachste Form der Aneinanderreihung von selbständigen Sätzen finden wir im Thema mit Variationen. Hier wird dasselbe Thema erst in einfacher Gestalt vorgetragen, dann in verschiedenen Variationen wiederholt, welche, indem sie dieselbe harmonische Grundlage festhalten, verschiedene Figurationsmotive, auch Contrapunkte durchführen, dabei auch das Tongeschlecht, manchmal auch die Tonart ändern. Das Thema hat meist Liedform, manchmal Perioden —, ausnahmsweise Satzform.

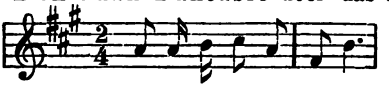
Wir haben die Variation bereits in der Lehre vom freien Satz kennen gelernt und geübt. Beethoven's und anderer älterer und neuerer Meister Schöpfungen auf diesem Gebiet sind allbekannt. Der letzte Satz der Eroica-sinfonie gehört dieser Form an, auch im letzten Satz der neunten herrscht sie vor. Die äussersten Grenzen derselben werden bezeichnet durch Bach's „Arie mit 30 Veränderungen" durch Beethoven's Variationen über einen Walzer von Diabelli, und desselben 30 Variationen über ein Thema in C moll. Als ein besonders populäres, reizvolles und bedeutendes Kunstwerk dieser Gattung sei hier das Andante C dur

90 

der G dur-Sinfonie von Haydn in Erinnerung gebracht.

Wie Beethoven aus der (in Nr. 20 gegebenen) Periode ein liedförmiges Thema und dazu Variationen gebildet hat, ist in der (Kreuzer-) Sonate op. 47 zu beobachten.

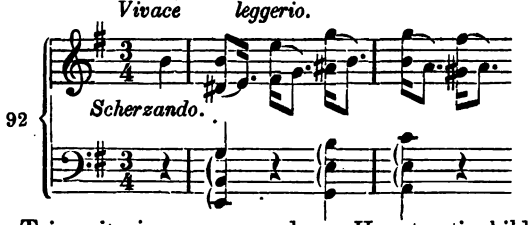
Die Variationen in Raff's G moll-Suite für Klavier sind als Muster zu bezeichnen; im Sinne edelster Virtuosität die Variationen, die Liszt in der Don Juan-Fantasie über das berühmte Thema

91 

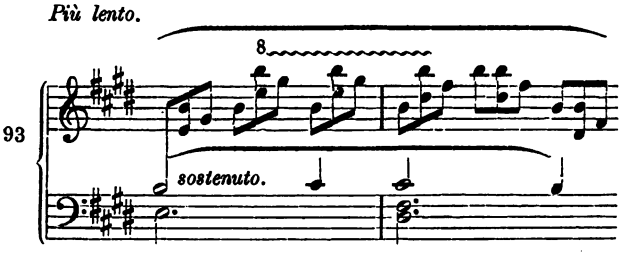
geschrieben hat.

Die Etüde ist gewissermassen eine Variation ohne Thema, d. h. es liegt ihr, statt eines bestimmten Themas, das allgemeine Schema einer Liedform zu Grunde. Den wesentlichen Inhalt der Etude bildet die mannigfache Wiederholung eines technischen Uebungsmotives. Je gebundener sie in dieser Hinsicht erscheint, und je fester dadurch die Einheit des Musikstückes erhalten wird, desto freier kann sie sich im Satzgefüge und in der Modulation ergehen.

Manche Etüden überschreiten die Liedform, so z. B. die reizende Emoll-Etüde von Chopin,

92 

welche ein Trio mit einem ganz anderen Hauptmotiv bildet.



In dieser und ähnlichen Etüden ist die Technik dem aesthetischen Princip des Vortrages untergeordnet, der im vorliegenden Falle zu dem hingehauchten Schweben des ersten Theiles eines Gegensatzes bedarf, und diesen im Trio findet.

Wie viele Etüden, weit über irgend welchen Uebungszweck hinaus, sich zu köstlichen Musikstücken (wie die erwähnte und viele andere Chopin's und anderer) gestalten, so erhält auch manches Musikstück den Namen der Etüde, ohne ursprünglich die Zwecke dieser zu verfolgen, weil es technisch ihre Form angenommen hat, und die Bescheidenheit des Autors das höher gesteckte Ziel verschweigt.

§ 19.

Die eigentlichen Tanzformen.

Die Hauptformen des geselligen Tanzes beruhen auf einem zweitaktigen Pas, welches eine vollständige Umdrehung und gleichzeitige Vowärtsbewegung des Körpers bewirkt. Jeder einzelne Takt dient zur halben Umdrehung des Körpers. Der Tänzer setzt also nach zwei Takten wieder mit demselben Fusse an. Deshalb ist es ganz unzulässig, in einem dieser Tänze ungradzahlige Sätze oder Perioden anzubringen, etwa Drei-, Fünf-, Sieben-Takte. Ja, selbst gradzahlige Takte, wie 6,12, die nicht durchaus auf Zweitheilung beruhen, können leicht auf den Tanz störend einwirken. Man hat sich deshalb auf 4, 8, 16-taktige Periodenbildung zu beschränken. Doch finden sich bei den hervorragendsten Componisten dieses Genres gelegentlich ausnahmsweise 10-, 12-, 20-, 24-taktige und ähnliche Constructionen.

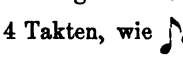
Diejenigen Gesellschaftstänze, welche auf combinirten Pas beruhen, wie z. B. die rheinische Polka, in welcher der dritte und vierte Takt ein anderes Pas hat, als der erste und zweite (2×1 und $4\times{}^1/_2$), sind mehr der Mode unterworfen und weniger verbreitet,

werden auch hier, wo eine erschöpfende Behandlung dieses Gegenstandes ohnehin nicht am Orte ist, keine Berücksichtigung finden.

Die gewöhnliche Form der Polka ist diese:

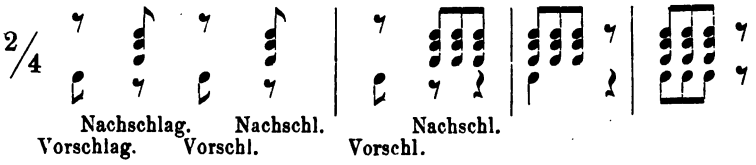
1) Kurze Einleitung im Polkatempo, meist nur 2 oder 4 Takte, gehört nicht zum Tanz, kann daher auch unregelmässig construirt sein.

2) Polka. Grosse zweitheilige Liedform, jeder Theil wiederholt, also 2× ||: 16 :||

3) Trio. Ebenso gebildet, oft eingeführt durch kleines, nur rhythmisches Vorspiel von 2 oder 4 Takten, wie  Dieses kleine Vorspiel unterbricht den Tanz nicht.

4) Wiederholung der Polka mit Anhang einer Coda, welche meist 8 Takte oder etwas mehr umfasst, und deutliche Zeichen des Schlusses enthält. Diese Coda gehört nicht mehr zum Tanz.

Die Rhythmik der Polka beruht auf der Combination folgender eintaktiger Motive:



Ueber diesen bildet sich die Melodie.*)

Im Klaviersatz übernimmt die linke Hand mit vorschlagendem Bass und nachschlagender Harmonie den Rhythmus des Tanzes, während die Rechte die Melodie ausführt. Ueber den Orchestersatz der Tanzmusik wird die Lehre von der Instrumentation erschöpfend handeln.

Der Polka nächstverwandt ist der gewöhnliche Militärmarsch, welcher aber im Allabreve-Takt notirt wird, 𝔠, statt der Achtel des Polkarhythmus also Viertel bringt.

Der Galop hat dieselbe Form wie die Polka, ist aber ein schneller Zweivierteltakt, in welchem auf jeden Takt nur ein Schlag fällt, also 1 | 1 | 1 u. s. w. taktirt wird, während die Polka 1—2 | 1 2 | .

*) Beim Concertvortrag werden Tänze rhythmisch nüancirt, d. h. es tritt ein, oft bis zu äusserster Willkür getriebener, Wechsel des Tempos ein. Darauf beziehen sich auch die Andeutungen des Tempowechsels in den Partituren einiger Tanzcomponisten.

Grosse dreitheilige Liedform beim Galop häufig.

Die Polka Mazurka ist ein langsamer Dreivierteltakt, welcher liebt in pikanter Weise die schlechten Takttheile hervorzuheben, auch punktirte Rhythmen bevorzugt. Als Hauptform stellen wir auf:

1) Einleitung: wenige Takte im gleichen Tempo.

2) Mazurka. Grosse dreitheilige Liedform: Erster Theil, Zweiter Theil, Wiederholung des ersten Theiles, jedesmal 16 Takte ohne Wiederholungen.

3) Trio. Grosse dreitheilige Liedform, auch mit verkürztem (8taktigem) zweiten Theil.

4) Wiederholung der Mazurka und kurze Coda.

Das Trio steht bei fast allen diesen Tänzen in einer anderen Tonart als der Hauptsatz, und zwar meist in der Unterdominante. Molltonarten sind bei wirklichen Tänzen nur ausnahmsweise zulässig, wenn sie humoristisch behandelt sind; hier ganz zu vermeiden.

Die eigenthümlichste und hervorragendste Form unter den eigentlichen Gesellschaftstänzen bietet der Walzer. Der Walzer ist ein schneller Dreivierteltakt, in welchem jeder Takt nur einen Schlag bekommt. Die Form des Walzers ist von der der anderen Tänze ganz und gar abweichend. Seine Composition verlangt in höherem Maſse, als die der anderen Tanzformen, specifische Begabung für die Melodik des Tanzes. Seine vorherrschende Form ist folgende:

1) Introduction, meist dem Tanze ganz fremden Inhalts, oft grosses Adagio, Fantasie mit hervorragenden Leistungen von Soloinstrumenten verbunden, führt in:

2) Kurzen „Eingang“ im Walzertempo, 4 Takte, der unmittelbar in den

3) Walzer führt. 5 Nummern, Nr. 1—5 gezählt, (zuweilen nur 4, selten nur 3).

Diese 5 Nummern, welche den eigentlichen Walzer bilden, können gleicher oder verschiedener Construction sein. Doch bestehen sie fast immer (für unsre jetzigen Uebungen immer) aus zwei 16taktigen Perioden, von denen jede wiederholt wird. Haben sie dreitheilige Form, so ist der dritte Theil nur Wiederholung des ersten.

Doch sind diese Perioden meist so gebildet, dass sie unter sich, innerhalb einer Nummer, keine thematische Correspondenz zeigen, also zwei nebeneinandergestellte Perioden ohne weiteren

Zusammenhang. Dasselbe gilt von den Schlüssen, welche zwar selten sich von der Haupttonart weit entfernen, aber auch nicht durchaus an die Tonica gebunden sind. Die Tonart der einzelnen Nummern ist selbstverständlich unabhängig.

4) Finale, statt der kurzen Coda ein weitausgeführtes Finale im Walzertempo, welches die gelungensten Nummern des Walzers wiederholt, (Potpourri) oft auch noch eine neue bringt.

Noch sei bemerkt, dass die Mannigfaltigkeit der Rhythmik bei der Walzermelodie das weiteste Feld findet, und dass, während Bass und Mittelstimmen den Tanzrhythmus unablässig festhalten, die Melodie sich darüber in ungebundenster Weise ergeht.

Harmonische Effekte sind jedoch hier, wie bei allen Tänzen, nur höchst vorsichtig anzuwenden, weil sie den Geist zu leicht gefangen nehmen, und vom eigentlichen Zweck der Tanzmusik ablenken.

Beispiele sind so überzahlreich, dass es nicht nöthig ist, sich hier auf bestimmte zu berufen. Ueberhaupt ist ja der Tanz ein Gegenstand der gewöhnlichen gesellschaftlichen Bildung, also allbekannt, und einer eingehenderen Erörterung nicht bedürftig.

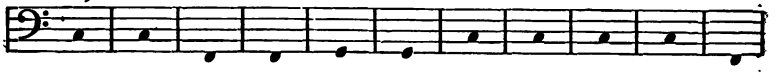
Elfte Aufgabe.

Bilde nach den hier aufgestellten Hauptformen Tänze, hauptsächlich Walzer.

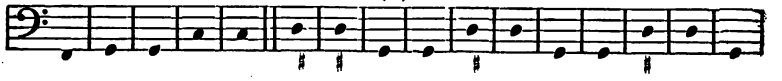
Bilde zu folgenden Bässen verschiedene Tänze, nachdem dieselben in eine andere Tonart transponirt und in die entsprechende Taktart übertragen sind.

Dreitheilige Liedform.

94 **1)** Erster Theil. I

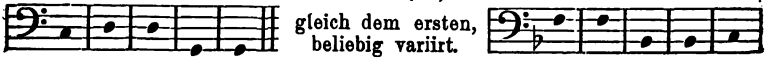


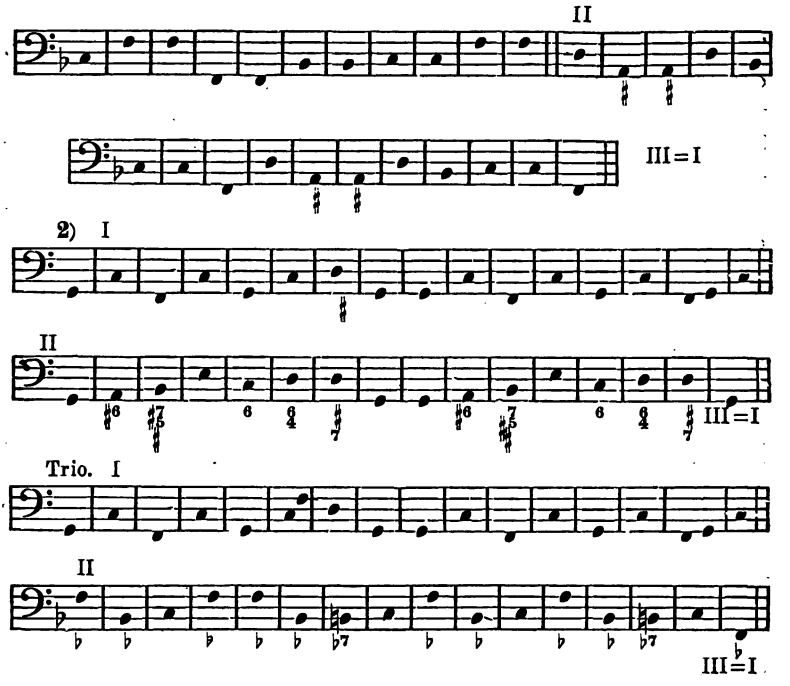
Zweiter Theil. (II)



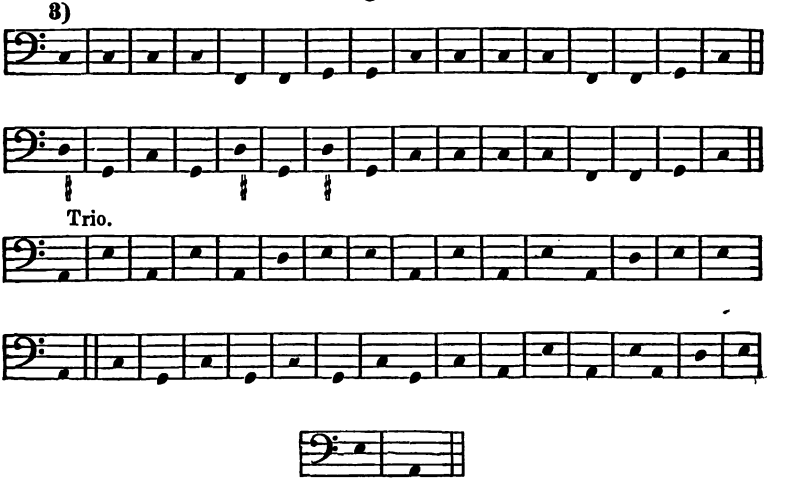
Dritter Theil. (III) gleich dem ersten, beliebig variirt.

Trio.





Zweitheilige Liedform.



Die bestimmte Takteintheilung — ob z. B. Auftakt oder voller Takt beginnt u. s. w. — ist, sowie selbstverständlich die Rhythmik, die ja hier den eigentlichen Gegenstand der Aufgabe ausmacht, dem Ermessen des Componirenden überlassen. Ebenso ist es ihm freigestellt, den hier gegebenen Fundamentalbass — der nur Grundtöne von Grundaccorden enthält — durch den geeigneten Generalbass, der auch Umkehrungen aufnimmt, nach Belieben zu ersetzen, oder aus beliebten Meisterwerken andere Bässe auszuziehen.

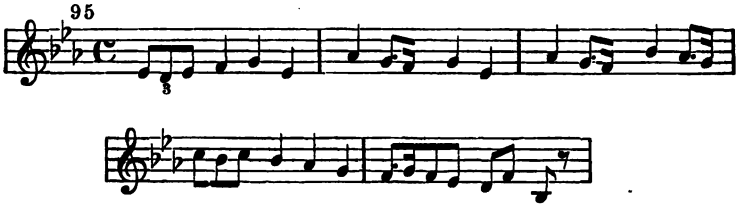
§ 20.

Die Marschformen.

Beim Marsch und den verwandten Formen der Polonaise und des Contretanzes, findet keine Drehung des Körpers statt, also auch kein eigentliches zweitaktiges Pas.

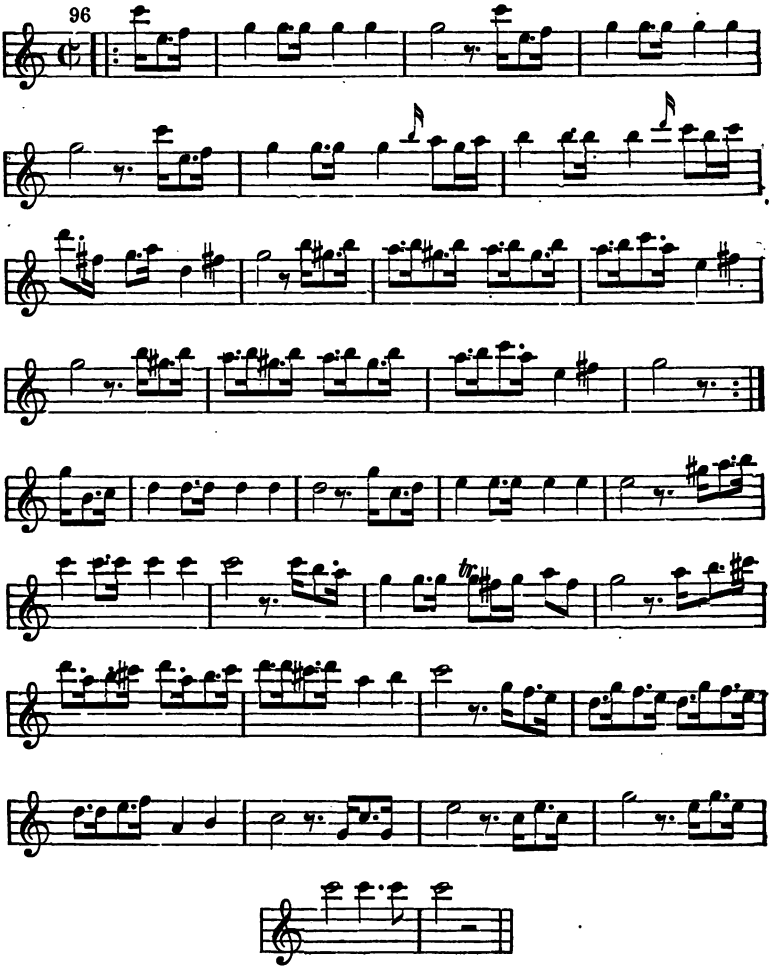
Den Militärmarsch haben wir schon neben der Polka zur Sprache gebracht, er bildet gewissermassen die niedrigste Form des Marsches.

Der **Festmarsch** steht im Viervierteltakt. Auf jeden Takt kommen zwei gemessene Schritte des Marschierenden, aber vier oder zwei Schläge des Taktstockes. Die Gradzahligkeit der Takte ist hier nicht unbedingt erforderlich. Der berühmte Marsch aus Meierbeer's „Prophet“ fängt sogar mit einem Fünftakt an.



Der Marsch, Nr. 22, aus Figaro's Hochzeit zeigt eine originelle Construction in offenbar beabsichtigter Monotonie der Theilschlüsse, welche fast alle auf g hinausgehen. Das g dominirt schon die ersten fünf Takte der Melodie, der erste achttaktige Satz schliesst in G-dur, darauf folgt ein Satz von zwei Drei-Takten, die beide ebenso schliessen. Der erste Theil enthält also 14 Takte, und wird wiederholt. Der zweite Theil entspricht im Ganzen dem ersten, der Vordersatz schliesst wieder in G, der Nachsatz wendet sich mit demselben

Sechstakt, der den ersten Theil schliesst, zur Tonica. Darauf ein Anhang von vier Takten, in den Intervallen des Cduraccordes einen knappen Schluss bildend.



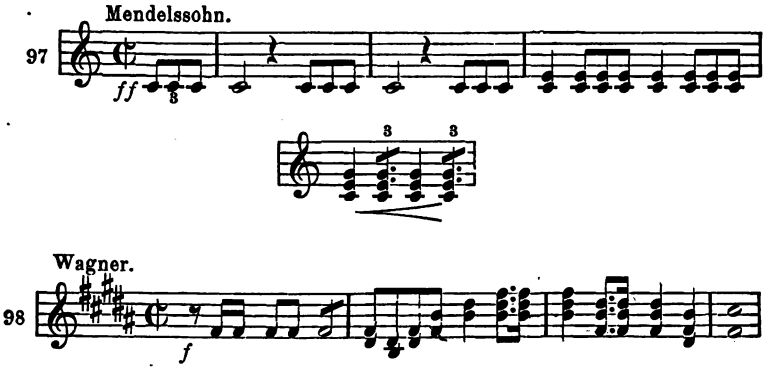
Dieser Marsch, der in der Oper nur scenische Bedeutung hat, aber doch wirklich zum Marschieren dient, entbehrt des Trios.

Der **Festmarsch** ist nicht an bestimmte rhythmische Figuren gebunden, wie die Tänze, muss aber natürlich den taktmässigen Schritt

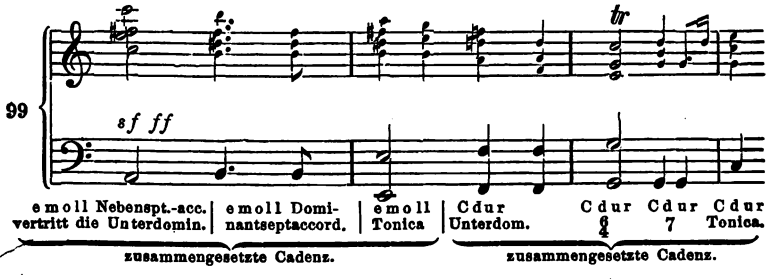
deutlich hervorheben. Die vorherrschende Form ist die kleine zweitheilige Liedform für Marsch und Trio. Vorspiel (oft in Form einer Fanfare), Eingang zum Trio, Coda je nach den Umständen.

Es folgt hier noch die Construction von zwei der bedeutendsten, bekanntesten und beliebtesten Marschcompositionen der modernen Musik, welche schon vielen anderen zum Muster gedient haben und noch dienen werden: Mendelssohn's Hochzeitsmarsch aus dem Sommernachtstraum und Wagner's Einzugsmarsch aus dem Tannhäuser, beide hierher gehörig, weil sie wirklich zum Marschieren — (auf der Bühne) — dienen.

Beide Compositionen beginnen mit einer einleitenden Trompetenfanfare:



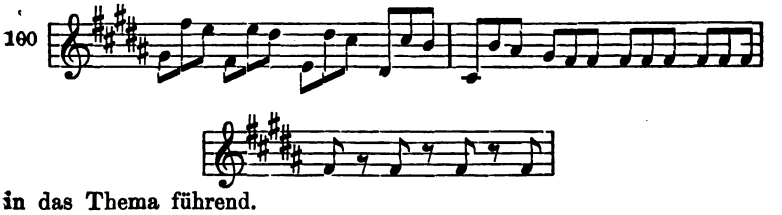
Bei Mendelssohn führt diese Einleitung sofort in das Thema, welches auf der berühmten Accordfortschreitung



beruht. Die unmittelbare Verbindung beider Cadenzen — der von emoll und der von C-dur — erklärt sich aus der Beziehung des Dreiklanges der dritten Stufe zur Unterdominante (vgl. Harmonie-

lehre § 28) und aus der Vertretung der letzteren durch den Nebendreiklang auf der Secunde. (Ebendaselbst §§ 27, 59 und 71.) E-moll und d-moll, in ihren beiderseitigen Beziehungen zu C-dur folgen also hier unmittelbar aufeinander.

Wagner's Einleitung, die durch den Uebergang auf die Dominante den Charakter eines Vordersatzes hat, führt nicht unmittelbar in das Thema, sondern wiederholt sich, unterbrochen von Anspielungen auf spätere Motive des Marsches, dreimal — erst das dritte Mal, mit einer eingeschobenen Ueberleitung



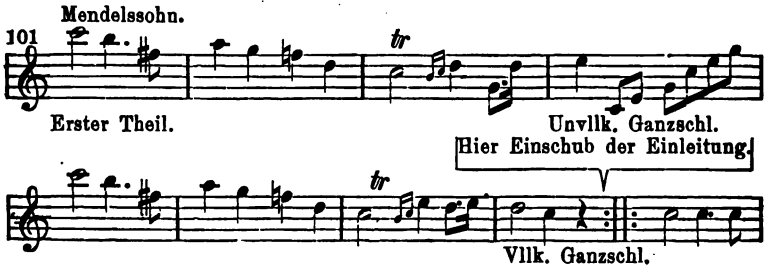
in das Thema führend.

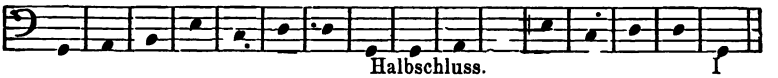
Somit steht die Einleitung Wagner's der Mendelssohn's mit 23 gegen 4 Takte gegenüber.

Mendelssohn bildet sein Thema in kleiner dreitheiliger Liedform:

Erster Theil: $2 \times 4 = 8$ wiederholt = 16 Takte
Zweiter Theil:
Vordersatz: 8
Nachsatz: $2 \times 4 = 8$
zusammen 16 wiederholt = 32 Takte
zusammen 48 Takte.

Nun aber schliesst Mendelssohn in die Wiederholung der ersten Periode die vier Takte Vorspiel mit ein, wodurch der erste Theil auf 20 Takte kommt. Mit den vier Takten des Vorspiels selbst beträgt also die Länge des Ganzen bis hierher 56 Takte.





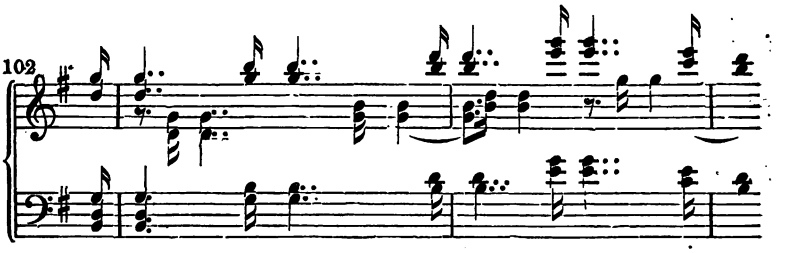
Halbschluss.

Takt 1—8

Halb- bis Ganzschluss auf Dominante. Dritter Theil.

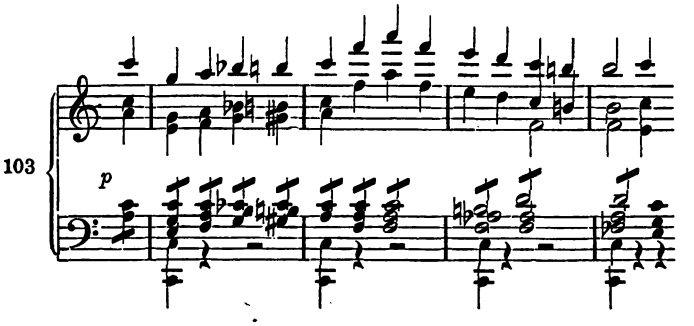
Von hier ab hält sich Mendelssohn's Marsch mehr in den Grenzen der bisher besprochenen zusammengesetzten Liedformen, während Wagner's Marsch sich in der Construction den später abzuhandelnden grossen symphonischen Instrumentalformen nähert.

Mendelssohn bildet nämlich jetzt ein Trio in G-dur:

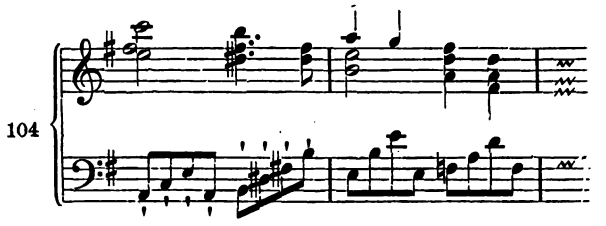


welches zur Wiederholung des Hauptsatzes führt, der diesmal zur achttaktigen Periode abgekürzt ist.

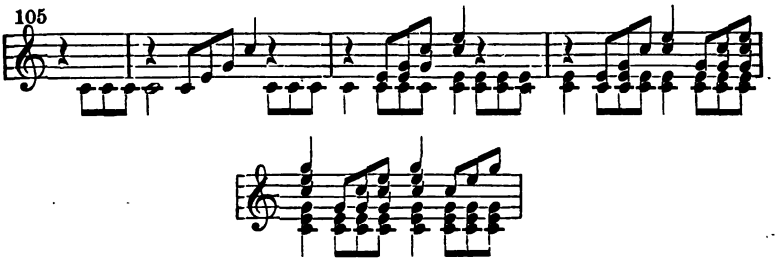
Dann folgt ein zweites Trio in F-dur:



darauf das ganze Thema ohne Wiederholung mit theilweise gesteigerter Figuration:



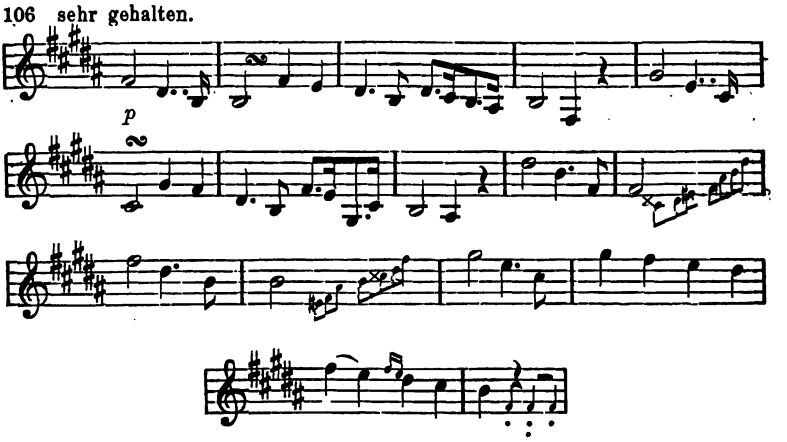
die Intrade in Klangsteigerung:



endlich ein glanzvoller Codasatz von $2 \times 8 + 10$ Takten.

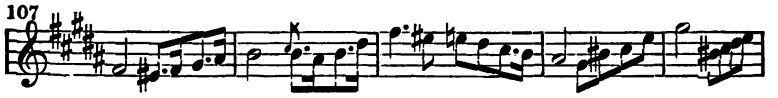
In allen Theilen (ausser im ersten) vermeidet der Componist die vollkommenen Ganzschlüsse. Dadurch erhält der Marsch jene Eigenschaft des unaufhaltsam Vordringens, mit der aesthetischen Wirkung der Spannung, welche in gleichem Grade von den früheren Meistern besonders Weber in seinen Ouverturen zu erreichen wusste.

Wagner bildet sein Thema nicht in Liedform sondern als grosse sechszehntaktige Periode:



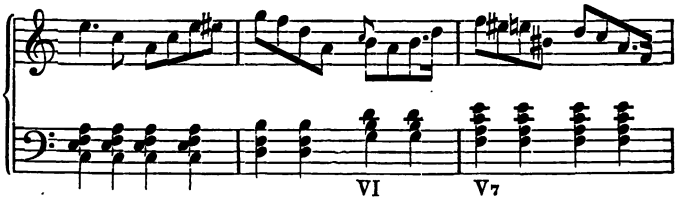
und schliesst unmittelbar daran ein anderes Thema in gleicher Tonart, ebenfalls in sechszehntaktiger Periodenform:

107



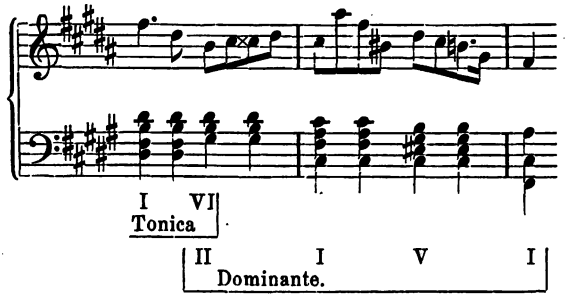
Hier macht der Vordersatz einen Halbschluss auf der Oberdominante, Septimen-Accord:

108



der Nachsatz einen Ganzschluss in der Tonart der Oberdominante, indem er in diese modulirt:

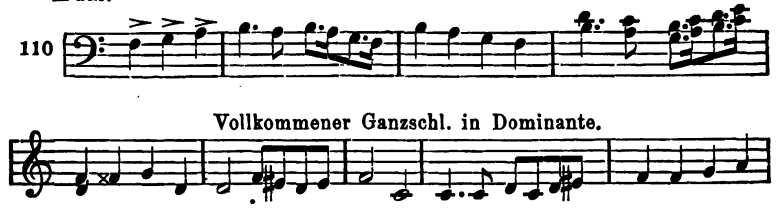
109

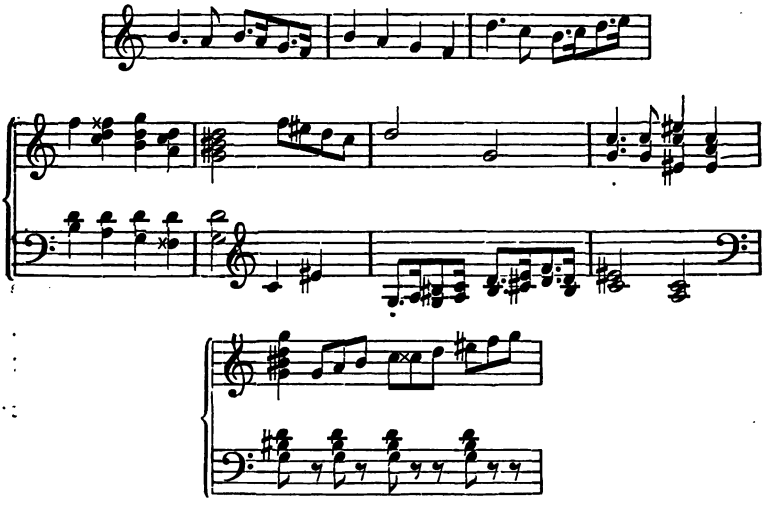


Folgt abermals ein sechszehntaktiger Abschnitt, der aber diesmal weniger die Form einer Periode als eines Doppelsatzes aufweist, — da nämlich der zweite Theil (der die Stelle des Nachsatzes einnimmt) mit einem Halbschluss endet. Die kühne Modulation des Satzes bringt es mit sich, dass dieser Halbschluss in Cisdur geschieht:

H dur.

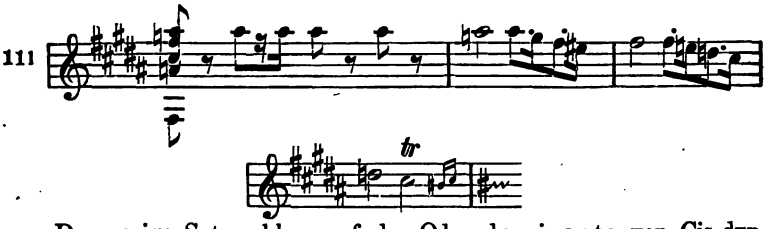
110





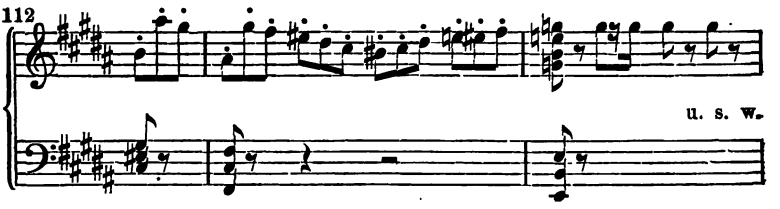
Wir haben also jetzt schon drei sechszehntaktige Theile, der erste eine tonische Periode bildend, der zweite eine Periode bildend, welche in die Oberdominante modulirt, der dritte aus zwei correspondirenden Sätzen bestehend, welche, von der Tonica ausgehend, der erste in die Oberdominante, der zweite um zwei Tonarten des Quintenzirkels weiter, moduliren.

Jetzt beginnt abermals ein neuer Satz — derselbe, auf den schon die Einleitung anspielt — und zwar beginnt er unmittelbar mit der Moll-Unterdominante derjenigen Tonart, mit deren Oberdominante der vorige schliesst:



Der vorige Satz schloss auf der Oberdominante von Cis-dur, dieser beginnt auf der Moll-Unterdominante dieser Tonart, (Vgl. Harml. § 47 ff.) aber als Tonica Fis-moll aufgefasst. Der Vordersatz schliesst mit unvollkommenem Ganzschluss in Fisdur, und, wie oben auf den Gis-durdreiklang der Fis-molldreiklang folgte, so folgt jetzt auf den Fis-durdreiklang der E-molldreiklang.

112

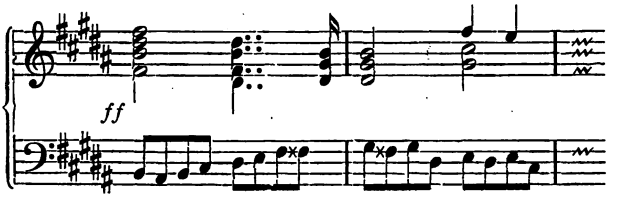


Der Nachsatz wendet sich nun mit dem fünften Takte auf die Oberdominante der Haupttonart, wo alsbald die Einleitung der Trompeten wieder auftritt; so dass dieser Nachsatz sich auf 12 Takte ausdehnt = 4 + 8.

Jetzt beginnt mit dem Hauptthema die Wiederholung alles dessen, was bisher da gewesen ist, durch Chorgesang unterstützt.

An diese vollständige, 68 Takte umfassende Wiederholung schliesst sich dann nochmals der Hauptsatz im *ff* und erhöhter Figuration.

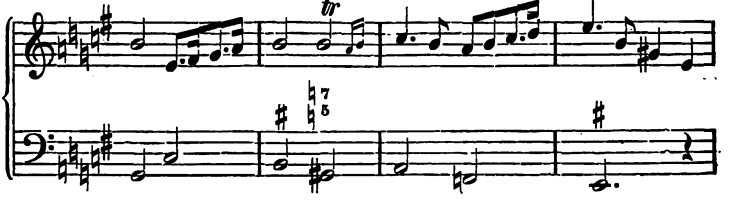
113



Die Coda, welche den Marsch zu Ende führt, beutet das erste und zweite Thema und die Einleitung aus.

In der Liszt'schen Clavierbearbeitung des berühmten Marsches bildet das zarte Thema, welches in der Oper den Auftritt der Sänger begleitet,

114



erst das eigentliche Trio des Marsches, welches wir aber hier, der Originalcomposition folgend, nicht dazu rechnen. Wir erkennen vielmehr in dem Wagner'schen Marsch einen Marsch mit mehreren Theilen (selbständigen Themen), aber ohne Trio.

Beide hier betrachteten Märsche zeigen darin eine Aehnlichkeit, dass ihr Anfang eine zusammengesetzte Cadenz — (also eine Schlussformel) — bildet.

Stellen wir nun die Constructionen beider Märsche einander gegenüber:

Mendelssohn, Hochzeitsmarsch.

	Takte
Einleitung 4 Takte.	
Hauptsatz: Kleine dreitheilige Liedform mit Wiederholungen .	52
Erstes Trio in Gdur:	
Erster Theil: erweiterte Satzform, Vordersatz: Halbschluss Oberdominante 6 Takte, wiederholt	12
Zweiter Theil: Doppelsatz, Hdur — Gdur, unvollk. Gschl., 2×4 Takte, wiederholt	16
Wiederholung des Hauptsatzes zur Periode verkürzt, ohne Wiederholung	8
Zweites Trio in Fdur:	
Erster Theil: Satzform 8 Takte	8
Zweiter Theil: Satzform 8 Takte, wiederholt	16
Uebergangssatz: Vordersatz: dmoll, Hschl. Obdm. 8 Takte, Nachsatz überleitend 8 Takte	16
Wiederholung des Hauptsatzes: Kleine dreitheilige Liedform 3×8	24
Coda: Einleitung: 4 Takte, thematische Reminiscenz 8 Takte, wiederholt: 16 Takte, Schluss 10 Takte	30
Zusammen	182

Wagner, Einzugsmarsch.

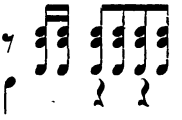
	Takte
Einleitung: Intrade 4, Zwischensatz ⏑4⏑, Intrade 4, Zws. ⏑2, Zws.: (viertes Thema) 4, Zws.: 2⏑, Intrade 4, Zwischensatz 4⏑	23⏑
Hauptsatz: Tonische Periode	16
Zweites Thema: Modulirende Periode	16
Drittes Thema: Doppel — Vordersatz	16
Viertes Thema: Doppelsatz mit Ueberleitung (8+4)+8 Tk.	20
Wiederholung aller vier Themata	68
Wiederholung des Hauptsatzes: Vordersatz wie oben, Nachsatz mit aufgehaltenem Schluss, und Trugschluss mit $\frac{6}{4}$ (Harmonielehre § 69)	17⏑
Coda: mit diesem Trugschluss beginnend 8 Takte, zweites Thema 8⏑, Intrade und Schluss 21	36
Zusammen	212

Der **Trauermarsch** hat das langsamste Largo zum Tempo. Das unerreichbare Muster desselben hat Beethoven — in einer Klaviersonate — geliefert. (Vgl. Nr: 83, S. 56). Auch der an Popularität diesem am nächsten kommende von Chopin hat ebenfalls in einer Klaviersonate Platz gefunden. Der Trauermarsch ist immer in Moll, das Trio fast immer in Dur, in der gleichnamigen, parallelen Durtonart, oder in der Durtonart der Untermediante (Unterterz, wie Cmoll — Asdur). Festmärsche in Moll, welche nicht eigentlich zu Begräbnissfeierlichkeiten dienen, sondern eine ernste oder Trauer-Feierlichkeit begleiten sollen, bedürfen nicht eines gleich langsamen Tempo's.

Die Construction des Beethoven'schen Marsches ist oben gegeben. Das Trio (in Asdur) besteht aus zwei viertaktigen Sätzen, welche wiederholt werden. Der Wiederholung des Marsches ist ein Codasatz angehängt, der in Dur abschliesst.

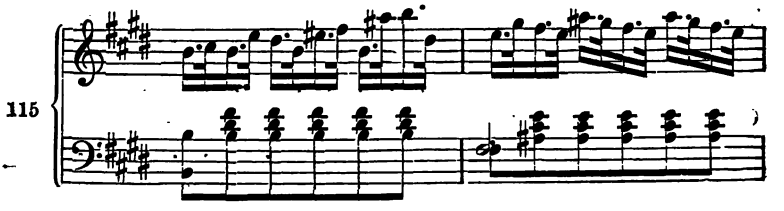
Die Polonaise

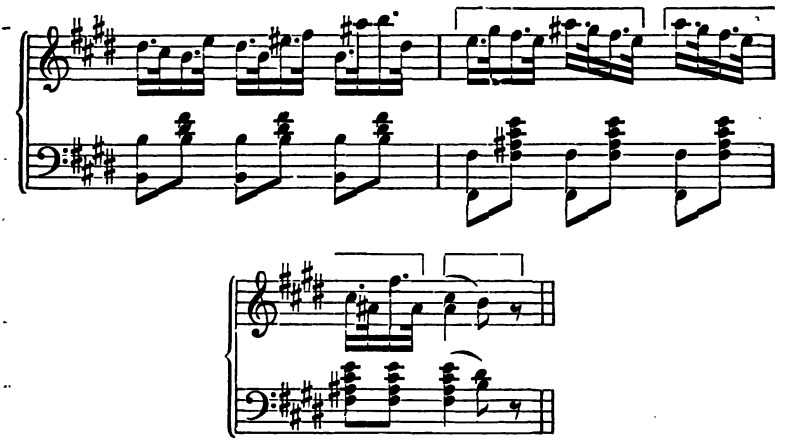
ist ein lebhafter Marsch in $^3/_4$ Takt. Auf jedes Viertel kommt ein Schritt. Die charakteristische rhythmische Figur der Polonaise ist:



Diese muss indessen nicht durchaus und immer durchgeführt werden, wie unzählige Beispiele zeigen. Ferner ist für die Polonaise charakteristisch, dass sie die Neigung hat, die letzten beiden Takte jeder Periode in drei Zweivierteltakte zu gliedern.

Weber.





Der Contretanz, Quadrille

ist ebenfalls dem Marsch verwandt, wird aber im $^{2}/_{4}$ und $^{6}/_{8}$ Takt geschrieben, wobei auf jeden Takt zwei Schritte kommen. Er hat fünf Abtheilungen, welche durch Pausen von einander getrennt werden; der letzte geht unmittelbar in einen eigentlichen (Rund-) Tanz über.

Zwölfte Aufgabe.

Componire Märsche und Polonaisen, besonders nach den aufgestellten Hauptformen.

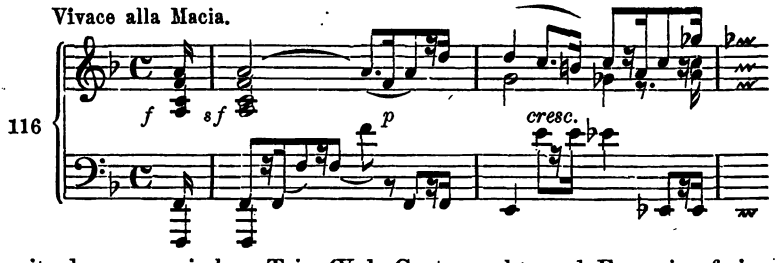
§ 21.

Idealisirte Tanzformen.

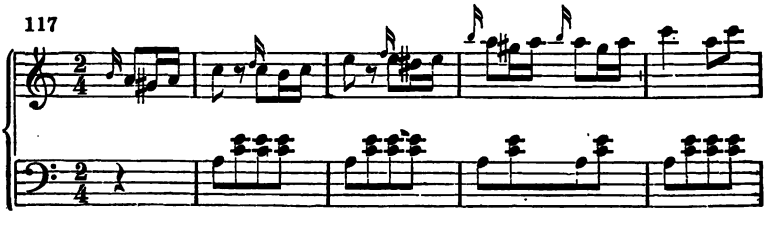
Es gibt zahlreiche Compositionen, welche, ohne zum Tanz bestimmt oder geeignet zu sein, einer bestimmten Tanzform, meist in grosser Freiheit, das rhythmische Motiv und die allgemeinsten Grundzüge der Construction entlehnen. Am ergiebigsten hat

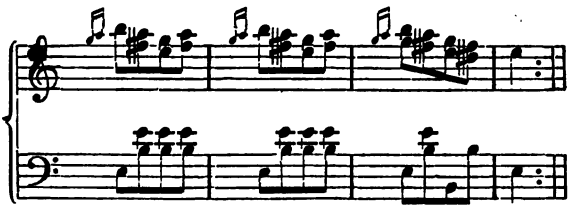
sich dazu der Walzer gezeigt, dessen Verherrlichungen durch Schubert, Weber (Aufforderung zum Tanz), besonders aber Chopin weltberühmt sind. Diese reizenden Gebilde verbinden alle Feinheiten einer bis zum äussersten entwickelten Kunsttechnik mit dem, in vollkommenster Freiheit aufgenommenen Tanzrhythmus. Durch Chopin und viele andere, die meist dessen Nachahmer sind, hat auch die Form der Mazurka (Urbild unserer Polka-Mazurka) und der Polonaise eine solche ideale Ausbildung erfahren. Auch andere Nationaltänze, wie Bolero, Tarantella u. s. w. sind in dieser Weise ausgebeutet worden. Neuerdings haben hervorragende Componisten gleiches Interesse den veralteten Tanzformen vergangener Jahrhunderte zugewendet, der Sarabande, Bourrée, Rigaudon u. s. w., u. s. w. Besonders Raff's Arbeiten auf diesem Gebiet verdienen als hervorragend bezeichnet zu werden.

Unsere Classiker haben besonders dem Marsche Beachtung in diesem Sinne gewidmet. Beethovens Trauermarsch in der Eroica-Sinfonie, der mehrerwähnte in der Asdursonate, der Festmarsch in der Adursonate op. 109

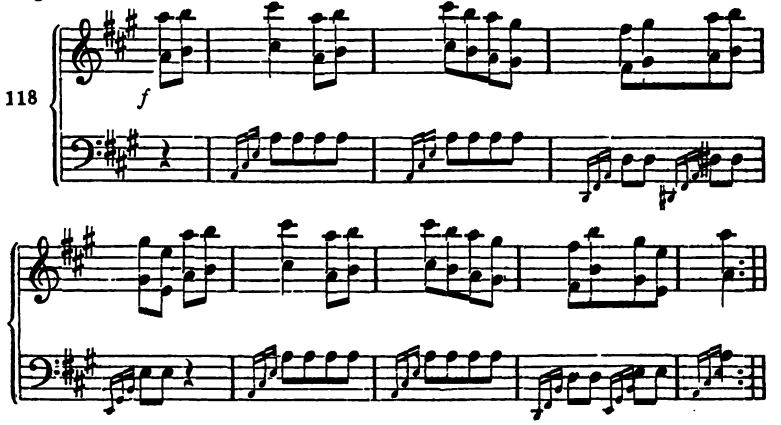


mit dem canonischen Trio (Vgl. Contrapunkt und Fuge im freien Satz S. 116), der Marsch in den „Ruinen von Athen", können als bekannt vorausgesetzt werden. Mozart's Alla turca aus der Adursonate





gehört ebenfalls hierher. Eine Eigenthümlichkeit dieser Composition ist die achttaktige Periode, welche jedem Theile als eine Art Coda folgt.



In Chopin's Trauermarsch ahmt die linke Hand in ergreifender Weise das dumpfe Geläute der Glocken nach, eine Art von „Basso ostinato," wie er sich auch im 2. Impromtu und einer Etüde desselben Meisters findet.

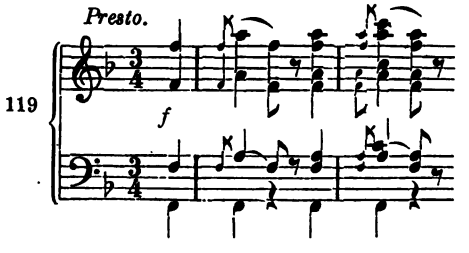
Die wichtigste unter den idealisirten Tanzformen ist aber die aus dem veralteten Menuet hervorgegangene Form, welche unter dem Namen Menuet oder Scherzo in den grossen Instrumentalwerken unserer Classiker einen beständigen Platz gefunden hat.

Die Form dieses Satzes ist meist grosse zwei- oder dreitheilige Liedform, mannigfaltig modifizirt durch Erweiterungen und Verkürzungen bald dieses, bald jenes Theiles, wie schon im vorigen Abschnitt an mehreren Beispielen gezeigt worden ist. Das Trio steht nur ausnahmsweise in der Oberdominante, meist in derselben Tonart, bei Mollsätzen in der gleichnamigen Tonart. In Mozart's Esdur- und Cdursinfonie bleibt das Trio in der Haupttonart, in der Gmollsinfonie in der gleichnamigen Durtonart. In Haydn's Ddursinfonie (Nr. 1)

steht das Trio in der Untermediante der Parallele: in Bdur, ein nicht seltenes modulatorisches Verhältniss der Theile. In Beethoven's erster, zweiter, Eroica, vierter, Pastoral, achter Sinfonie steht das Trio, wie in den angeführten Mozart'schen, in gleicher Tonart wie das Scherzo, in der fünften (Cmoll) und der neunten in der gleichnamigen Durtonart, in der siebenten in der Durtonart der Untermediante: hier steht das Scherzo in Fdur, das Trio in Ddur. Die siebente Sinfonie ist die einzige von Beethoven in welcher das Scherzo nicht in der Tonart der Sinfonie steht.

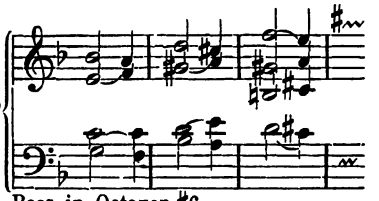
Die Haydn'schen Sinfonien und Quartetten — und zwar nicht nur die, welche sich grade der allgemeinen Gunst erfreuen, sondern auch die zahlreichen weniger bekannten — bieten eine unerschöpfliche Auswahl vollendeter Muster derjenigen Gattung, welche der ursprünglichen Form näher steht. Solche finden sich auch in Mozart's Instrumentalwerken, in zahlreichen Klaviersonaten, Duos, Trios, Streichquartetten von Beethoven. Von den Sinfonien dieses Meisters halten sich die Scherzi der ersten, zweiten, vierten, achten in denselben Grenzen. Auf die Art, wie Beethoven im Ausbau dieser Form in anderen Werken verfuhr, wie er sie im Scherzo erweiterte und umgestaltete, müssen wir hier durch einige Beispiele die Aufmerksamkeit lenken, welche den Compositionsjünger zu gründlicherem Studium auch der anderen anregen sollen.

In der siebenten, A-dur-, Sinfonie zeigt der erste Theil des Scherzo Eigenthümlichkeit der Formbildung nur in dem als Einleitung vorangeschickten Zweitakt:



der im Verlaufe immer als Verbindungsglied der Theile dient. Modulatorisch interessant ist, dass der Schluss des ersten Theiles in Adur geschieht (— der Tonart der Sinfonie —), und zwar wird diese Tonart durch plötzlichen Uebergang aus Fdur, mit Hülfe des übermässigen Sextaccordes erreicht.

120

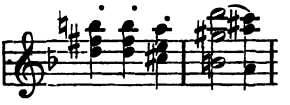


Bass in Octaven

Im Ganzen besteht der erste Theil aus einer sechszehntaktigen Periode vierter Form (S. 12), deren Nachsatz durch eine Schlussformel von sechs Takten verlängert ist, während ihr eine Einführung von zwei Takten vorangeht.

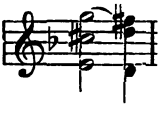
Der nun folgende zweite Theil dagegen überschreitet die gewöhnlichen Grenzen unserer Form soweit, dass er fast den Charakter einer Durchführung (wie bei der Sonatenform) annimmt. Nach vier Takten des Einleitungsmotives (Nr. 119) bildet sich aus der Wiederholung des Motives —

121



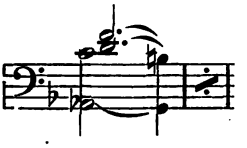
(vgl. Nr. 120) — theils des ganzen, theils nur des zweiten Taktes, ein achttaktiger Satz, dessen zweites Motiv, nach Ddur übertragen,

122

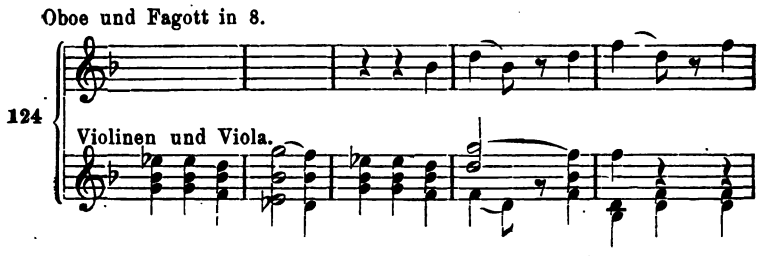


sich viermal wiederholt, worauf es in c-moll

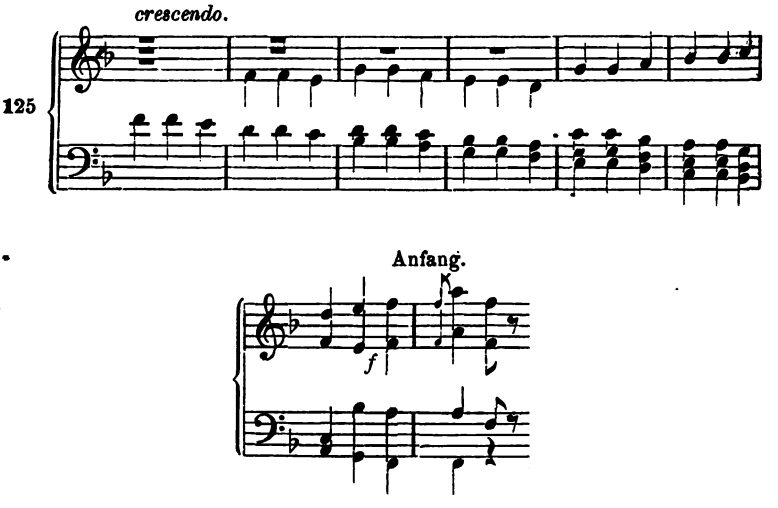
123



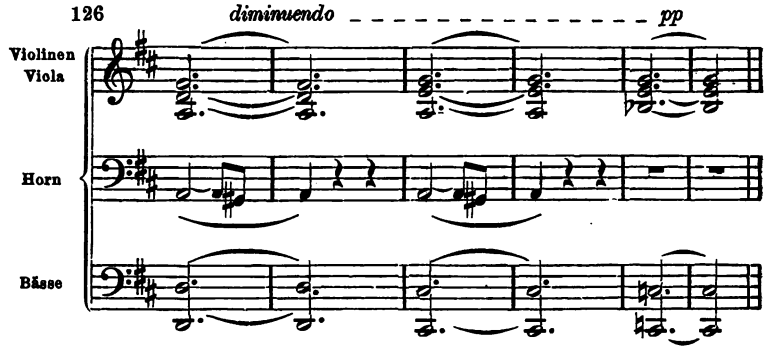
in vier Takten auf die Dominante von C führt. — Somit haben wir also — die Einleitung ausgeschlossen — einen zusammengesetzten Satz von $8+4+4=16$ Takten, von Adur nach Cdur modulirend. Dieser Satz wiederholt sich jetzt in ganz gleicher Weise, aber — diesmal von Cdur nach Bdur modulirend. Jetzt scheint in Bdur eine nochmalige Wiederholung einzutreten, aber schon im dritten Takt gesellt sich ihr das Einleitungsmotiv zu:



und führt zu einer zweimaligen Anführung des ersten achttaktigen Satzes, den der Bass darauf in vierstimmiger Nachahmung (die letzte in Gegenbewegung)



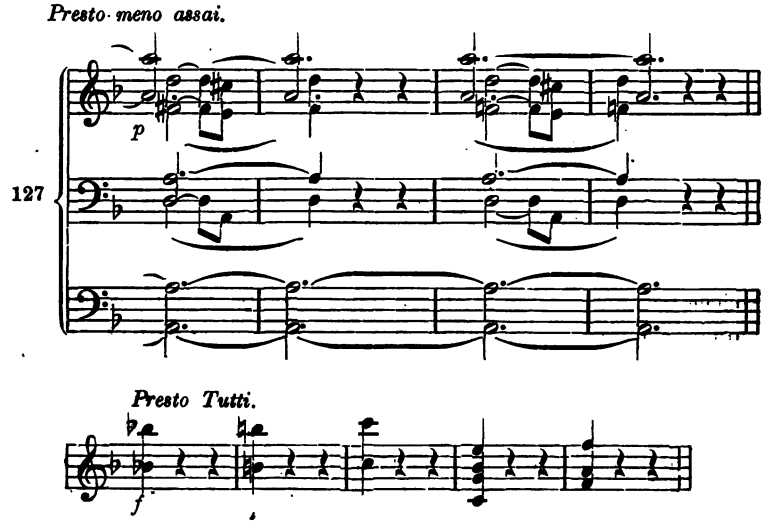
in den dritten Theil (Wiederholung des ersten) führt. Der Schluss bildet sich diesmal erst in Cdur mit achttaktiger Schlussformel, darauf mit derselben Schlussformel in zwölf Takten in Fdur. Nach diesem vollkommenen Abschluss wirft sich das Einleitungsmotiv auf die Terz *a*. Unter diesem *a*, welches *tutti ff* eingetreten ist, und *p* in den Geigen liegen bleibt, setzt nun das Trio in Ddur ein, verläuft regelmässig in erweiterter dreitheiliger Liedform, und führt mit einem vierzehntaktigen Anhang durch die berühmte Trugfortschreitung:



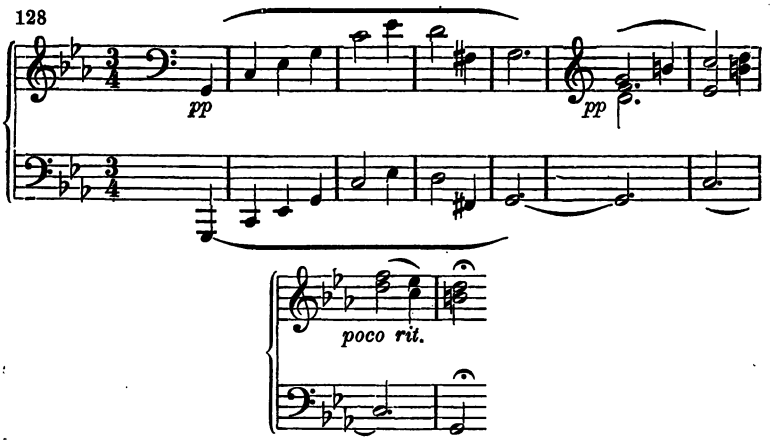
in das Scherzo zurück, welches sich vollständig wiederholt, nur die Repetition des zweiten Theiles ausgeschlossen.

Hierauf Wiederholung des Trio mit allen Repetitionen und Anhang.

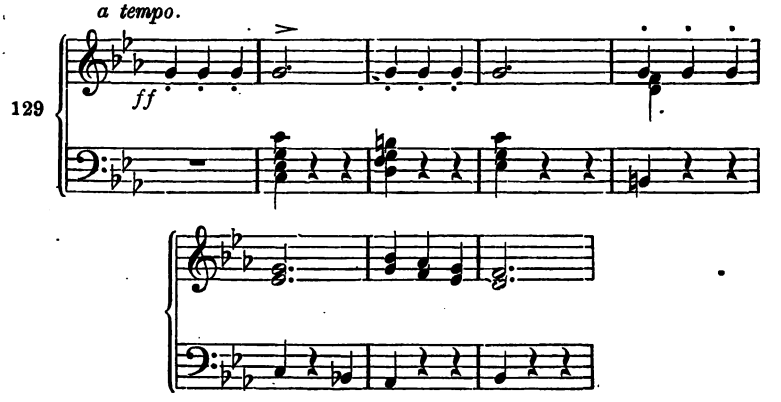
Nochmalige Wiederholung des Scherzo ohne Repetitionen. Der Anhang wirft sich noch einmal auf jenes *a*, welches das Trio einführt. Aber nur die beiden ersten Takte erscheinen, einmal in Dur, einmal in Moll, dann: Kurzgefasster Schluss.



Noch eigenthümlicher gestaltet sich das Scherzo der fünften, Cmoll-Sinfonie. Der Vordersatz:

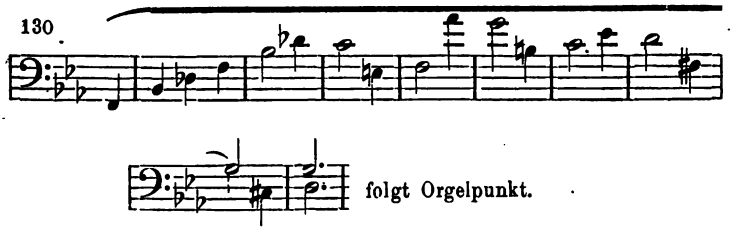


wiederholt sich mit einer geringen Erweiterung. Darauf erscheint ein ganz neues Thema:



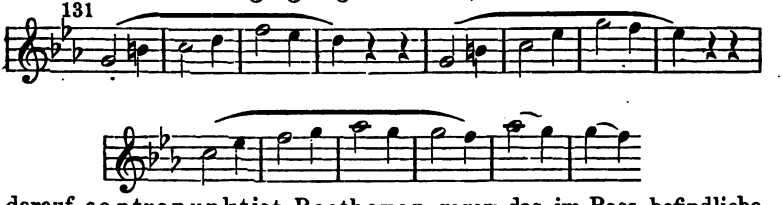
welches, in cmoll beginnend, einen Halbschluss in Esdur macht, sich darauf in esmoll mit Halbschluss in Gesdur wiederholt, sich in ferneren vier Takten auf die Dominante von esmoll wirft, und hier eine Halbschlussformel von acht Takten bildet. Die Dominante von esmoll: Bdur, dient nun zur Anknüpfung einer Wiederholung des Bisherigen, — statt von cmoll bis Bdur als Oberdominante von esmoll, — diesmal von bmoll bis Cdur als Oberdominante von fmoll. Dabei wird die Wiederholung des ersten Vordersatzes diesmal von 8 auf 18 Takte gedehnt und zur Modulation nach cmoll gebraucht.

130



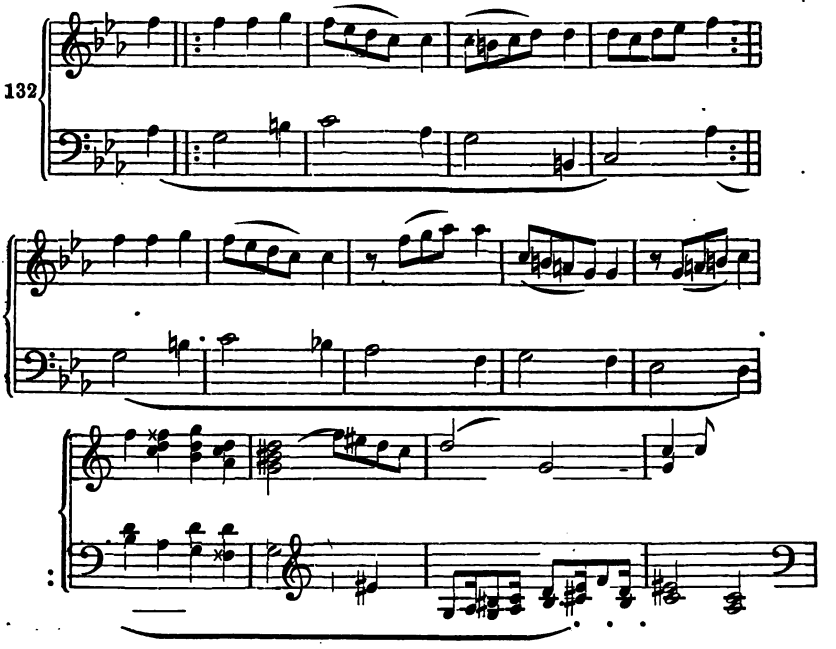
Jetzt wird wieder aus der Oberdominante von f-moll, = Cdur, die Tonica c-moll. Das erste Thema wiederholt sich, die zweite Hälfte desselben wird gangartig wiederholt,

131



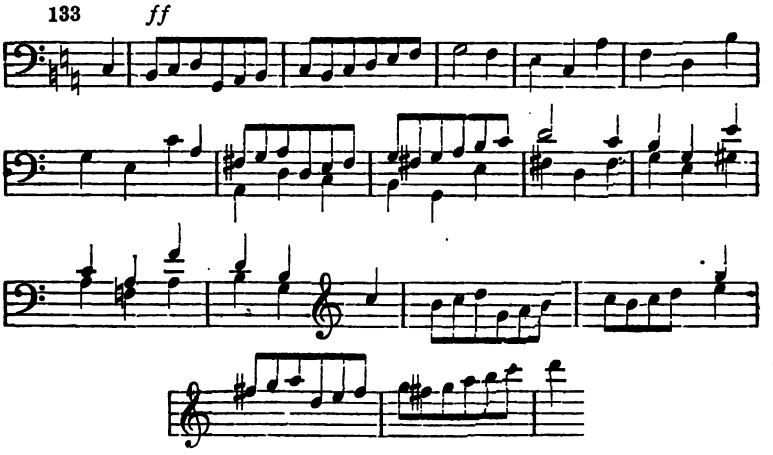
darauf contrapunktirt Beethoven gegen das im Bass befindliche Hauptmotiv des Themas in der Oberstimme eine bewegte reizvolle Melodie, welche einen vollkommenen Schluss bildet,

132



der noch durch einen achttaktigen Anhang bekräftigt wird. Ausser diesen beiden Schlüssen bietet der ganze Satz Halbschlüsse.

Weniger unregelmässig verläuft das Trio, technisch ausgezeichnet durch seine fugirte Ausarbeitung



und die mächtige Bassfigur, mit welcher der zweite Theil beginnt. Der erste Theil schliesst regelmässig in Gdur, der zweite in Cdur. Indem sich dieser aber wiederholt, verwandelt er das *cresc. al ff* der ersten Male in ein *diminuendo al pp*, und führt, ohne abzuschliessen, unmittelbar in die Wiederholung des Scherzo. Die Beobachtung des weiteren Verlaufes dieses herrlichen Satzes wird dem jungen Componisten überlassen. Soviel war nöthig, um Anleitung zu dieser Art des Partiturstudiums zu geben.

Dreizehnte Aufgabe.

Componire Menuetten und Scherzi, ohne jedoch die Grenzen der Liedform geflissentlich zu überschreiten.

§ 22.

Besondere Formen.

Es fehlt auch nicht an zahlreichen charakteristischen und bedeutenden Compositionen — darunter viele der originellsten Gebilde — welche, ohne sich an eine bestimmte Tanzform anzulehnen, den bis-

her abgehandelten Liedformen angehören. In erster Reihe sind hier zu erwähnen: die Compositionen dieser Formen in langsamem Tempo, die als „Elegieen, Balladen, Lieder ohne Worte," oder unter mannigfaltigen andern Titeln, welche sich zum Theil auf den Inhalt beziehen, wie „Melancholie, Resignation, Nocturn u. a." selbständige Musikstücke bilden, oder als Theile grösserer Compositionen auftreten. Letzterer Art ist z. B. das Andante der Sonate op. 28 von Beethoven, dessen einzelne Theile bereits im vorigen Abschnitt angeführt sind. (Vgl. Nr. 23. 70).

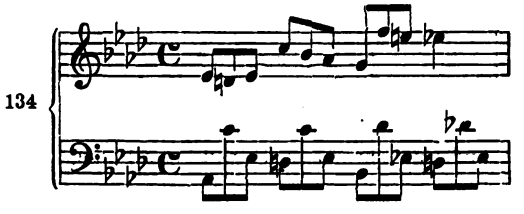
Vierzehnte Aufgabe.

Componire einen langsamen Satz in zusammengesetzter Liedform.

Muster für die einzelnen Theile bietet der erste Abschnitt in hinreichender Anzahl.

Die Zahl derartiger Compositionen im schnellen Tempo ist nicht minder gross. Ein ausserordentlich anziehendes Muster dieser Art möge hier in Kurzem zergliedert werden, weil es besonders lehrreich ist: das Impromptu op. 29 von Chopin.

Die linke Hand führt ein durch den eingeschobenen Vorhalt *d* interessantes Figurationsmotiv durch,



welches wir hier übersehen müssen, wo es sich nur um die Construction handelt, welche sich bei so lehhaft und gehaltvoll figurirten Sätzen dem Auge des Anfängers leicht entzieht.

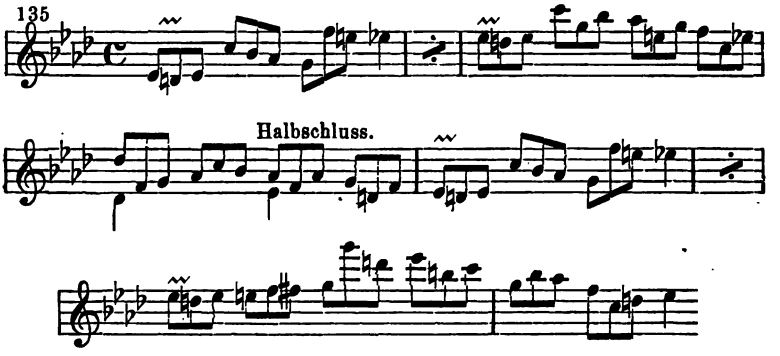
Die ganze Composition verläuft in ununterbrochener Bewegung. Die Schlüsse werden meist durch lebhafte Figuration verhüllt.

Der erste Satz (welcher auf dem oben gegebenen Motiv beruht) hat dreitheilige Liedform von 8, 10 und 16 Takten.

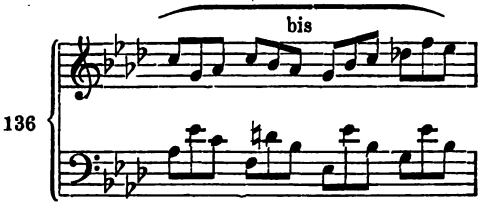
Das Trio hat zweitheilige Liedform von 16 und |: 16 :| Takten.

Die Wiederholung des ersten Satzes geschieht wörtlich, ein kurzer Anhang führt zum Schluss.

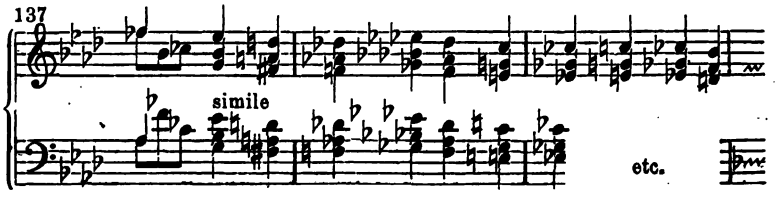
Wenden wir uns nun den einzelnen Theilen zu, so finden wir zu Anfang eine regelmässige Periode zweiter Form, aus Vordersatz und Nachsatz, je zu 4 Takten, gebildet.



Der zweite Theil modulirt hin und her, von Esdur nach b-moll, nach Asdur zurück, zwischen Asdur und Esdur:

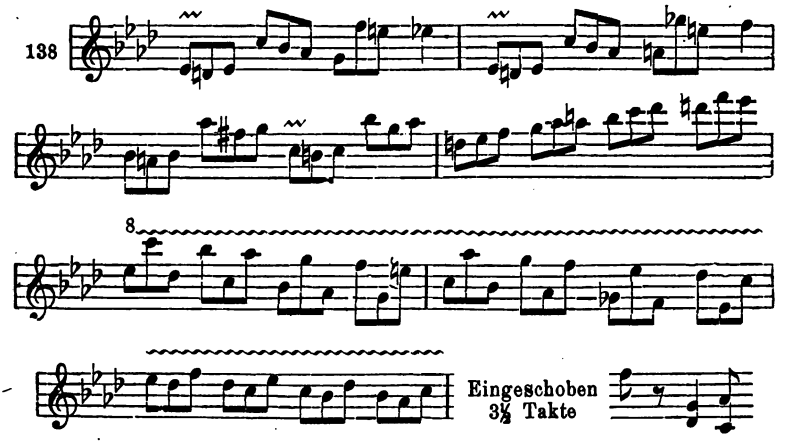


wirft sich dann auf eine chromatische Sextaccordfolge,



deren Wiederholung ihn um zwei Takte verlängert, und dann mit Halbschluss in die Wiederholung: den dritten Theil.

Die verhältnissmässig grosse Ausdehnung dieses dritten Theiles ist uns nichts Neues mehr, um aber die Dehnungen besser zu beobachten, ist es vortheilhaft den Satz einmal, nach Art unserer ersten Uebungen, derselben zu entkleiden, und auf das Mafs der ersten Periode zu beschränken.



Folgt Anhang und Uebergang in das Trio. Die interessante Modulation desselben möge der Beobachtung des Schülers selbst überlassen werden. Zu bemerken ist nur, dass die zweite Periode dieses zweitheiligen Liedsatzes zu der ersten keine unmittelbare thematische Beziehung hat. Solche Zusammensetzungeu finden wir schon bei Mozart, besonders in der Oper, häufig.

Fünfzehnte Aufgabe.

Componire ein, (von bestimmter Tanzform unabhängiges) Musikstück zusammengesetzter Liedform in schnellem Tempo.

Hauptsächlich hat man den Gebrauch einer stereotypen, tanzmässigen rhythmischen Begleitungsform zu vermeiden.

B. Die niederen Rondoformen.

§ 23.

Die niederen Rondoformen beruhen ebenfalls im Wesentlichen auf in sich geschlossenen Elementarformen, doch unterscheiden sie sich von den zusammengesetzten Liedformen durch eine unmittelbarere — innigere — Verbindung der Theile. Sie begegnen sich dabei häufig soweit mit der Liedform, dass man zweifeln kann, welche von beiden in einem gegebenen Falle vorliegt. Denn — wie einerseits die Liedformen gelegentlich ihre festen Grenzen zu verwischen bemüht sind, — lässt andrerseits die Rondoform zuweilen eine schärfere Begrenzung zu.

Die Eigenschaft der Rondoform, welcher sie den Namen (Rundgesang) verdankt, ist das Abschweifen von einem Hauptthema und wieder Zurückkommen auf dasselbe. Die Eigenschaft aber, durch welche das Rondo sich von der zusammengesetzten Liedform am wesentlichsten unterscheidet, — besonders wie sich diese in den Tanzformen zeigt — besteht in der metrischen und rhythmischen Ungebundenheit der Construction und des Tonsatzes. Die rhythmische Uniformität fällt hier gänzlich weg. Die Phantasie ist sowohl in Construction, wie in rhythmischer Ausgestaltung auf sich selbst gestellt, frei — aber auch — einer Stütze mehr beraubt.

Man theilt die Rondoformen in niedere und höhere. Die niederen beruhen ausschliesslich auf der Liedform und ihren Elementen, die höheren zum Theil auf der Sonatenform, setzen also die Bekanntschaft mit dieser voraus. (Statt dieser Bezeichnung die Ausdrücke „klein und gross“ zu wählen, erscheint nicht passend, weil der Umfang von dieser Unterscheidung nicht wesentlich betroffen wird.)

Der wesentliche Unterschied der niederen Rondoformen unter sich besteht in der Zahl der verwendeten Themata. Darnach unterscheidet man:

Rondo erster Form, mit einem Thema,
Rondo zweiter Form, mit zwei Themen,
Rondo dritter Form, mit drei Themen.

§ 24.

Rondo erster Form.

Im Rondo erster Form gibt es nur ein selbständiges Thema. Zwischen diesem und seinen Wiederholungen bilden sich keine abgeschlossenen Formen. Unter diesen letzteren verstehen wir, ausser der Liedform, die Periode und die grosse tonisch abschliessende Satzform (§ 61). Andere Formen des Satzes gelten nicht für hinreichend abgeschlossen um dem Hauptthema gegenüber die Bedeutung eines Themas beanspruchen zu können.

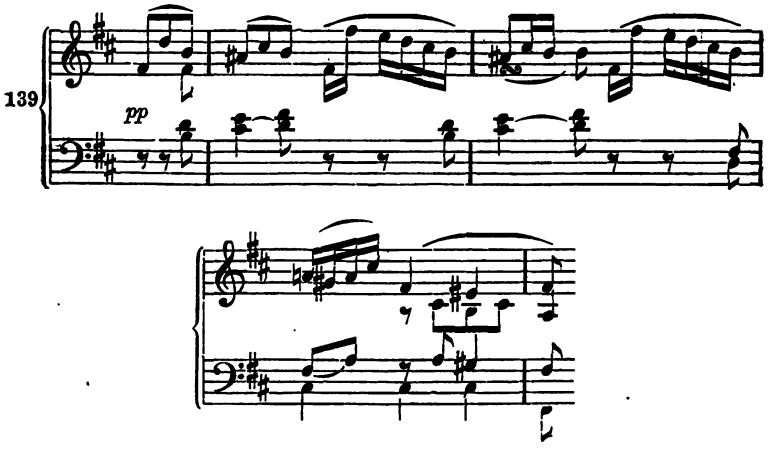
Das Thema hat immer eine festgeschlossene Form, meist die eines Liedes, oder einer grossen Periode, selten die eines grossen, ausgedehnten Satzes.

Die Zwischensätze dieser Form sind nun entweder **thematisch**, d. h. irgend welchen Gedanken des Hauptthemas ausführend, oder eigenthümlichen Inhalts, d. h. neue Motive einführend, aber dieselben nicht zu abgeschlossener Form ausbildend.

Die Wiederholungen des Themas werden in der Regel variirt. Dies geschieht besonders im langsamen Tempo, welches dieser Form vorzugsweise eigenthümlich ist.

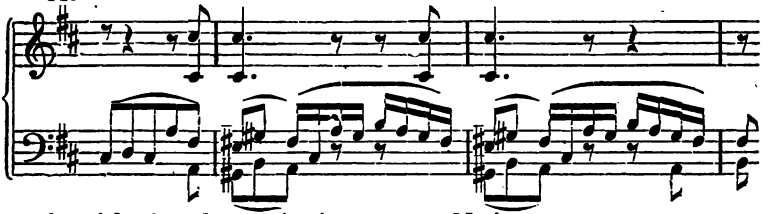
Der Schluss wird häufig durch einen (meist thematischen) Anhang bereichert.

Ein Beispiel eines solchen Rondo's liefert das Largo appassionato der Ddursonate von Beethoven op. 2, dessen Thema ausgedehnte zweitheilige Liedform hat (vgl. Nr. 50, 51). Nach dem Schluss desselben beginnt in hmoll folgender Satz:



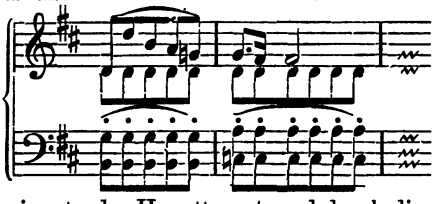
der nach vier Takten in fismoll fest abschliesst. In fismoll wiederholt er sich sofort, mit Versetzung der Melodie in die Mittelstimme,

140



wendet sich aber dann mit einem neuen Motiv

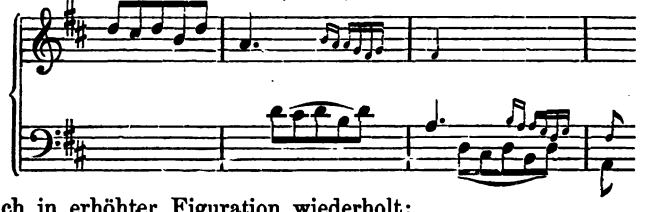
141



auf die Unterdominante der Haupttonart, und durch diese in das Thema zurück, welches sich wörtlich, ohne Variation, wiederholt. Hieran hängt sich ein Satz von vier Takten, anknüpfend an den Mittelsatz des Themas, mit folgender Imitation:

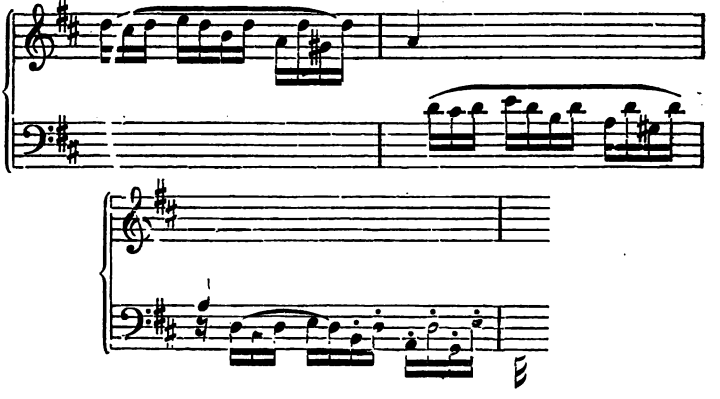
(Canon)

142

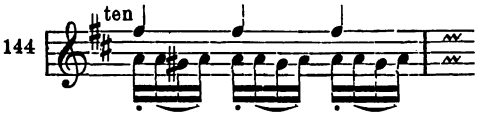


die sich in erhöhter Figuration wiederholt:

143



auf dem Schlusstakt dieses Satzes beginnt das Thema in **Moll**, in mächtiger harmonischer Steigerung auf die Dominante führend, worauf es noch einmal, zur achttaktigen Periode verkürzt, unter neuer Figuration der zweiten Stimme



auftritt, und der ganze Satz mit achttaktigem Anhang schliesst.*)

Sechzehnte Aufgabe.

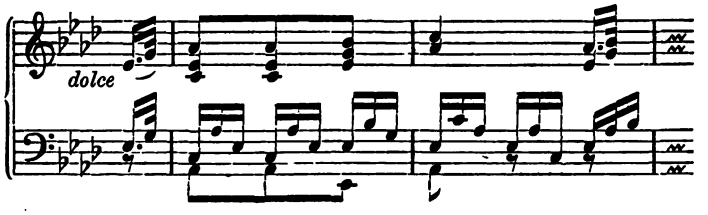
Componire ein Rondo erster Form in langsamem Tempo.

Unter allen Anwendungen dieser Form ist wohl am berühmtesten und als das vollendeteste Muster zu betrachten: das Andante der **Cmoll**-Sinfonie. (So gewiss man voraussetzen darf,) dass der Composition Studirende mit demselben auf das genaueste bekannt ist, muss es hier doch einer technischen Analyse unterworfen werden, nicht nur, um als Muster der Formbildung zu dienen, sondern auch um auf die vollendete Art hinzuweisen, wie hier die Variationen des Themas ausgeführt und eingeleitet sind.

Das Thema, welches in Nr. 31 gegeben ist, erweitert sich durch einen Satz, der sich aus seinem Schlusse entwickelt, von acht auf zweiundzwanzig Takte. Hieran schliesst sich — rhythmisch an die erste Figur des Themas anknüpfend, ein Satz von 27 Takten, in Asdur beginnend:

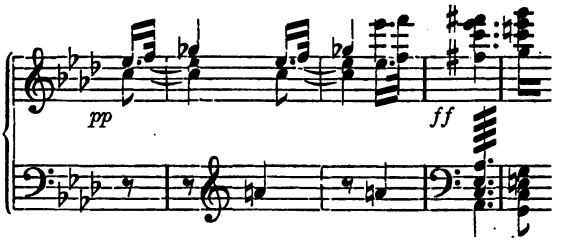
*) Es sei hier gelegentlich zur Sprache gebracht, was der Leser längst bemerkt haben wird, dass nämlich das Wort: Satz in der Musiklehre mit mannigfaltiger Bedeutung gebraucht wird. Die Hauptunterschiede seiner Bedeutung sind 1) Satz als Elementarform in den verschiedenen Gestalten, die wir im ersten Abschnitt aufgeführt haben, 2) Satz als vollständiger Theil eines grösseren Kunstwerkes, wie die Sätze einer Sinfonie, einer Sonate, eines Streichquartettes 3) Satz im Sinne von Schreibart, Satzweise, Methode der Composition, wie contrapunctischer, harmonischer Satz, welche in der Harmonielehre, der Lehre vom strengen und freien Satz abgehandelt werden. Die grosse Verschiedenheit der Bedeutung macht den Gebrauch derselben Bezeichnung unverfänglich: weil der Zusammenhang keinen Zweifel aufkommen lässt. Dagegen wird 4) Satz aber auch für jede Form überhaupt gebraucht, und dieser Gebrauch nöthigt allerdings zu einiger Vorsicht.

145



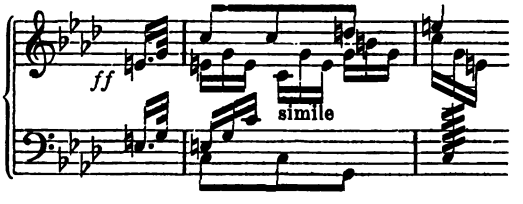
später, mit jenem berühmten Uebergang vom *pp* zum *ff*,

146



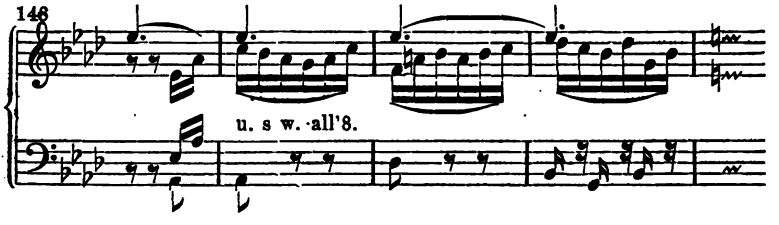
Cadenz in Cdur machend. Hierauf beginnt derselbe Satz, diesmal von Blechinstrumenten intonirt, in Cdur,

147



und modulirt von da im *pp* zurück nach Asdur, wo die erste Variation eintritt:

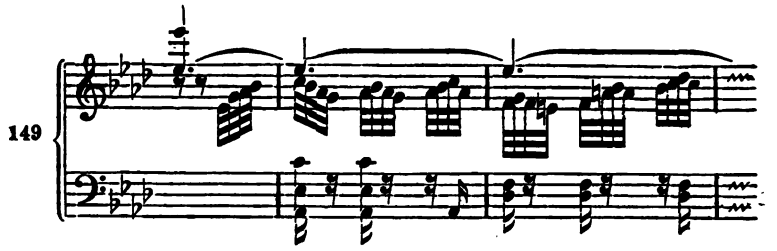
148



Diese erstreckt sich, in gelinder Steigerung der Figuration, über alles Vorhergegangene.

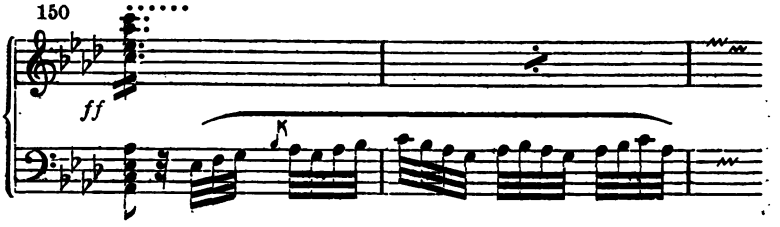
Die nun folgende zweite Variation:

149



beschränkt sich auf den eigentlichen Hauptsatz (8 Takte), wiederholt sich in Steigerung, und führt unmittelbar in die dritte Variation:

150

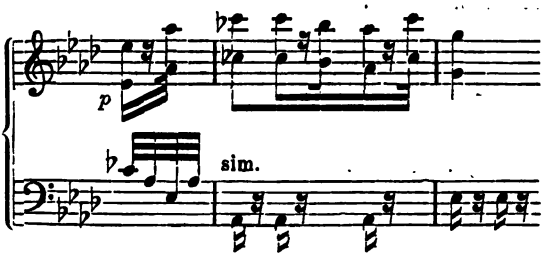


Diese schliesst im zehnten Takt auf der Dominante, und hier beginnt nun, aus dem Motiv

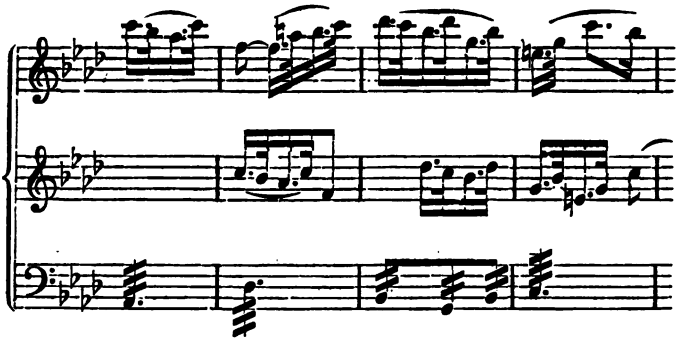
151

sich entwickelnd, der vierstimmige Satz von Flöte, Oboe und Clarinette, der schliesslich in die im Klange gesteigerte Cdurstelle (No. 147) zurückführt. Von dieser lenkt dann eine figurative Modulation in die letzten beiden Variationen, deren erste Minore (Moll) ist,

152



während die zweite sich frei canonisch gestaltet.

153 

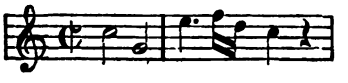
Das folgende *più moto* und *a tempo* ist schliessender Anhang.

Im schnellen Tempo gestaltet man die erste Rondoform am besten in ausgedehnter (gleichsam redseliger) dreitheiliger Liedform, von der aus man sich in Gängen, Passagen, Modulationen ergeht, auf ihre abgekürzte Wiederholung zurückkommt, abermals abschweift und mit vollständigerer Wiederholung nebst Anhang schliesst.

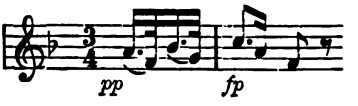
Beispiel von Beethoven: Sonate op. 10, Nr. 3, Rondo Allegro.

Anmerkung.

Es wurde oben darauf hingewiesen, dass Verwechselung von Rondo und zusammengesetzter Liedform leicht möglich ist. Aber auch ausgedehnte einfache Liedform kann mit der Rondoform verwechselt werden. Ein nicht grade hervorragendes, aber in hohem Grade deutliches Beispiel ist das „Andante un poco Adagio“ aus der Mozart'schen Sonate:

154 

Dieses lange, 79 Takte zählende Musikstück:

155 

ist nichts weiter, als eine durch ausgeschriebene und variirte Wiederholungen der einzelnen Theile ausgedehnte zweitheilige (oder zwei- bis dreitheilige) Liedform in folgenden Verhältnissen:

Erster Theil	Vordersatz	8	Takte
	Nachsatz	8	„
	Variirte Wiederholung	16	„
Zweiter Theil	Vordersatz	12	„
	Nachsatz	8	„
	Variirte Wiederholung	20	„
	Verlängerung des Schlusses	4	„
	Anhang	4	„
	zusammen	79	„

§ 25.

Das Rondo zweiter Form.

Im Rondo zweiter Form stehen sich zwei Themata gegenüber, von denen das zweite hinsichtlich der Tonart sich meist ebenso verhält, wie in den zusammengesetzten Liedformen das Trio zum Hauptsatz, d. h. es ist nur ausnahmsweise in der Oberdominante, meist in der Parallele, Gleichnamigen (Maggiore (Dur) gegen Minore (Moll) und umgekehrt), Mediante oder gelegentlich einmal in einer entfernteren Tonart.

Das erste Thema ist ebenso construirt, wie das Thema der ersten Rondoform.

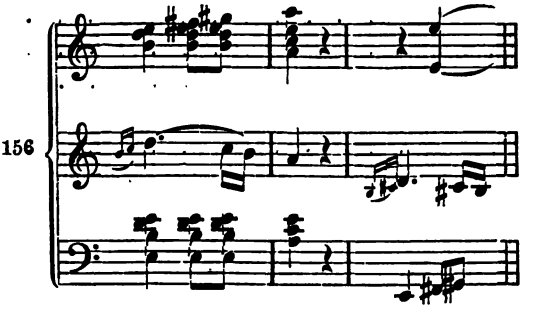
Das zweite Thema wird entweder durch einen Uebergang eingeführt, oder schliesst sich unmittelbar an das erste an. Im letzteren Falle nähert es sich sehr der zusammengesetzten Liedform. Doch ist in jener die liedförmige Gestalt des Themas obligatorisch, was hier nicht der Fall ist.

Dagegen zeigt das zweite Thema eine entschiedene Neigung, vor der Schlussbildung in das erste Thema zurückzuführen.

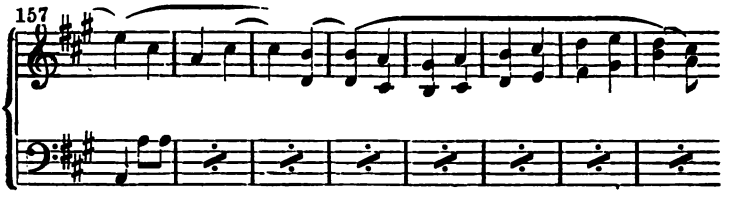
Ob der Wechsel der beiden Themata sich nur einmal oder wiederholt vollzieht, ist für die Formbestimmung gleichgültig; ebenso, ob die Themata sich vollständig, verkürzt oder erweitert wiederholen.

Das glänzendste Beispiel für diese Form, obgleich der zusammengesetzten Liedform mit Hauptsatz und Trio nahe verwandt, ist das unvergleichliche Allegretto der A dur-Sinfonie.

Der kleine zweitheilige Liedsatz (vgl. Nr. 25) der dieser einzig grossen Composition zu Grunde liegt, und durch Wiederholung der letzten acht Takte auf 24 Takte ausgedehnt wird, wiederholt sich erst in drei Variationen, welche von der Verbindung von Bratschen, Violoncells und Bässen bis zur Entfaltung der Macht des ganzen Orchesters fortschreiten. Dann führt ein kurzer Uebergang:



in das zweite Thema, welches in A dur steht, und das rhythmische Grundmotiv im Basse festhält.

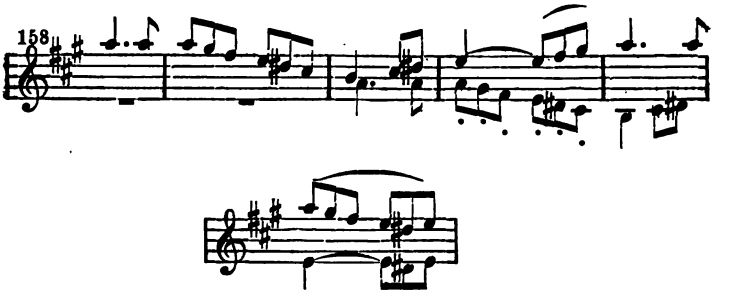


Das zweite Thema hat folgende Construction:

Periode (mit obigem Vordersatz) schliesst in E dur (Oberdominante) . . . . . 16 Takte.

Eingeschobener Imitationssatz . . . . $3 \times 2 = 6$ Takte,

Clarinette.

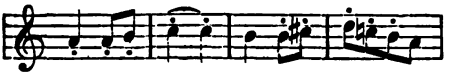


Periode von zweimal 8 Takten, das erstemal im Hauptton schliessend, das zweitemal in C dur . . . . . 16 Takte.
Der obige Imitationssatz in C dur . . . . . 6 Takte.

44 Takte.

Ein Zurückgehen auf den Anfang findet nicht statt. Hier bricht der Satz ab, und wirft sich auf die Dominante von a moll.

Vierte Variation. Flöte, Oboe, Fagott den Contrapunkt (S. 22) Bass das Thema. Violinen und Bratsche Figuration. Diese Variation ist durch einen Anhang verlängert. Unmittelbar an diesen schliesst sich ein Fugato über das Thema

159 

als fünfte Variation; schliesst mit einer Figuration der Holz-Bläser im *ff* gegen das vom Streichquartett, Trompeten, Hörnern und Pauken in acht Takten durchgeführte Hauptmotiv, welches fest in a-moll abschliesst.

Darauf der Nr. 156 gegebene Uebergang, leicht variirt, und Wiederholung des zweiten Themas — zur tonisch abschliessenden Periode, mit Anhang von 4 Takten, verkürzt.

Satz von 8 + 4 Takten aus dem Hauptmotiv.

Letzte Variation und Schluss.

Als Variation des Themas kann man den Adursatz nicht betrachten, dazu fehlen ihm die harmonischen Bedingungen. Als Trio fehlt es ihm an Selbständigkeit der Construction. Wir dürfen ihn also mit Recht als zweites Thema eines Rondo zweiter Form betrachten, dessen Hauptthema vielfach variirt wird.

Einfacher, und dem Verständniss des Anfängers näher liegend, gestalten sich die Rondo's zweiter Form in den Claviersonaten von Beethoven:

C dur op. 2. Adagio. I E dur, II e moll.
E dur op. 14. Finale. I E dur, II G dur.
G dur op. 31. Adagio. I C dur, II As dur.

denen sich viele andere Compositionen unserer Meister an die Seite stellen lassen.

Siebzehnte Aufgabe.

Componire ein Rondo zweiter Form, Tempo Allegretto.

§ 26.

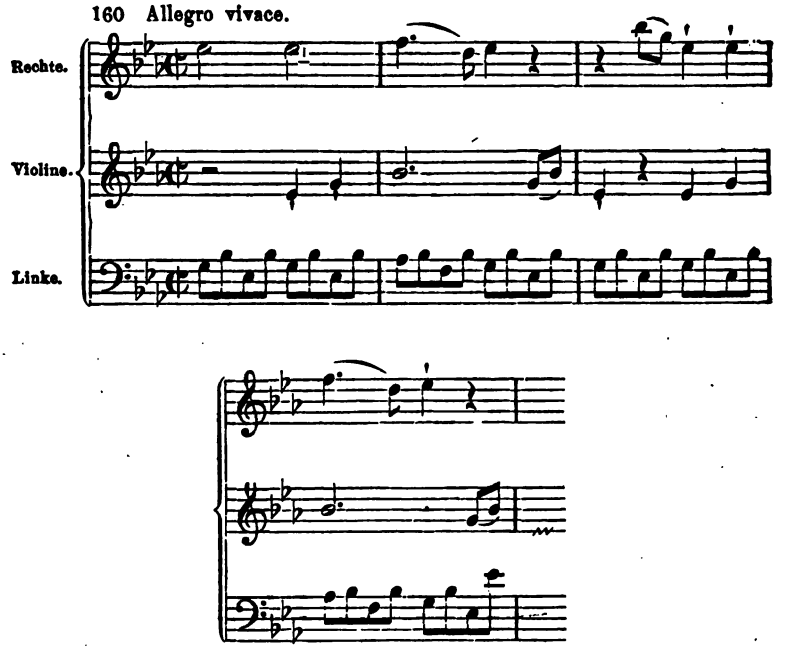
Das Rondo dritter Form.

Das Rondo dritter Form vertheilt seine drei Themata so, dass sich nach dem zweiten das erste (abgekürzt?) wiederholt, alsdann das dritte folgt, nach welchem sich abermals das erste (ganz oder weniger abgekürzt) wiederholt, und mit einem Anhange zum Schlusse führt.

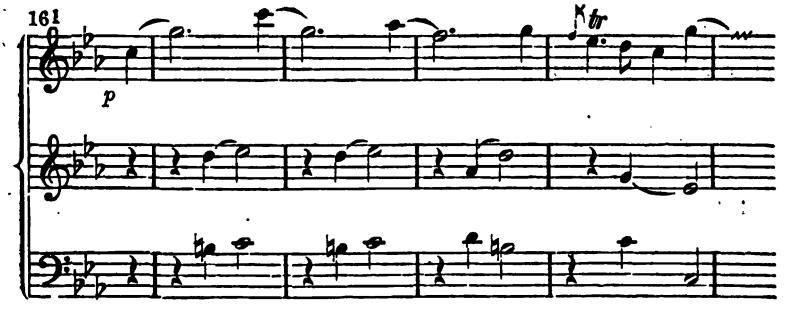
Erstes Thema.
Zweites Thema.
Erstes Thema.
Drittes Thema.
Erstes Thema.
Anhang und Schluss.

Das erste Thema hat vorherrschend (besonders im schnellen Tempo) ausgedehnte Liedform, so dass der Unterschied zwischen der dritten Rondoform und der zusammengesetzten Liedform mit zwei Trios (abgesehen von der freiern und reicheren Beschaffenheit des Tonsatzes) oft nur im Vorherrschen der Neigung zu Ueberleitungen und in der Abkürzung der Wiederholungen des Themas zu finden ist, welche indessen auch kein sicheres Kriterium bilden.

In manchen veralteten, aber darum nicht uninteressanten, Sätzen aus der ersten Zeit der Formentwicklung im vorigen Jahrhundert, zeigt sich diese Formverwandtschaft recht deutlich. Dahin gehören viele Jugendarbeiten von Mozart, denen wenigstens ein historisches und biographisches Interesse nicht abzusprechen ist, z. B. das Rondo aus der kleinen Es dursonate:

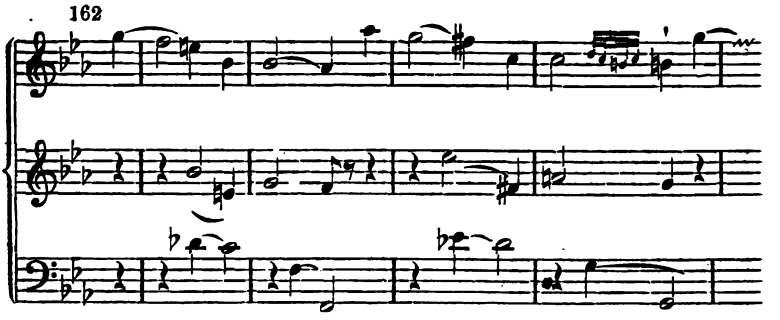


Das erste Thema nun des hier angezogenen Rondos hat grosse dreitheilige Liedform. Unmittelbar daran schliesst sich ein liedförmiger Satz in C moll:



der regelrecht seine erste Periode in der Parallele beschliesst. Die Fortsetzung, als welche sich zunächst der Beginn des zweiten Theiles zweitheiliger Liedform anreiht:

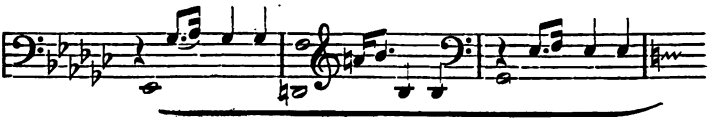
162



macht vier Takte später einen plötzlichen Schluss in C moll, um alsdann auf die Dominante der Haupttonart zurückzumoduliren. Hierauf folgt das erste Thema, zur Periodenform abgekürzt.

Das dritte Thema beginnt nun in Es-moll, (vgl. Nr. 38, wo es vollständig mitgetheilt ist)

163

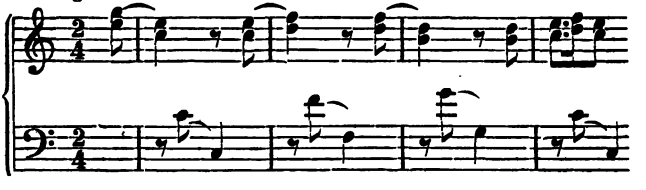


hat dreitheilige Periodenform von 25‿ Takten. Auf dem Schlusstakt desselben tritt wieder das erste Thema ein.

Dieses Beispiel ist hier absichtlich gewählt, nicht sowohl, als hätte es als Composition eine besondere Bedeutung zu beanspruchen, die ihm, als einem frühen Jugendwerk des unsterblichen Meisters, nicht zukommt, sondern vielmehr wegen der grossen Einfachheit und Durchsichtigkeit der Formbildung. Diese beobachten wir auch an dem Rondo der C dur-Sonatine:

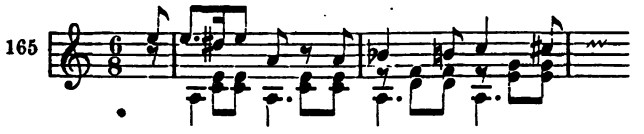
Allegro.

164



und dem der hier Nr. 30 citirten E mollsonatine, dessen Themata weiter unten mitgetheilt werden. Als Uebergang zu den Beethoven'schen Mustern diene das weniger unbekannte A moll-Rondo von Mozart:

165

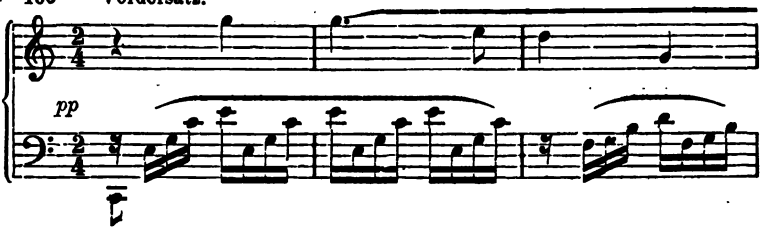


Das glänzendste Beispiel von Beethoven zur dritten Rondoform ist das Finale der grossen C dur-Sonate op. 53.

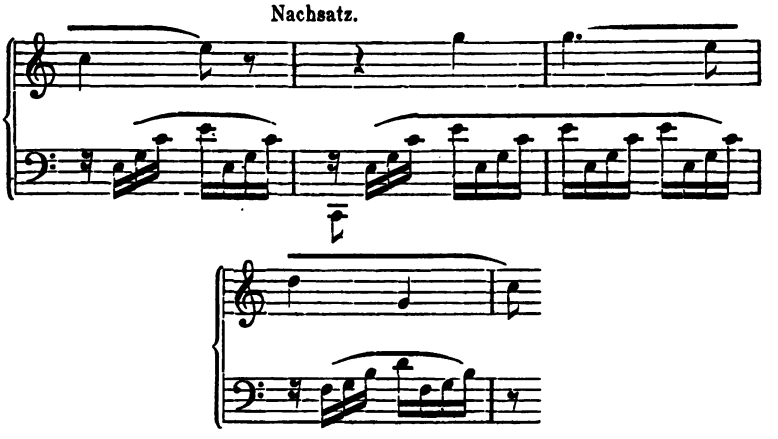
Das erste Thema:

Allegro Moderato.

166 Vordersatz.

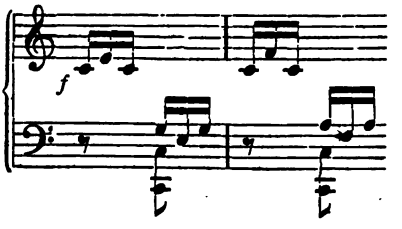


Nachsatz.



hat erweiterte kleine dreitheilige Liedform. Anhang und Ueberleitung:

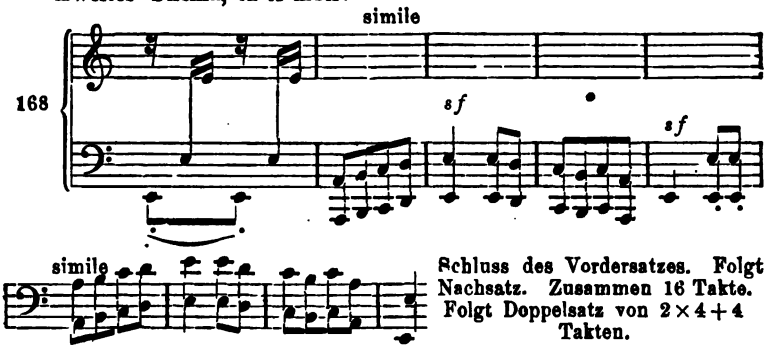
167



8 Takte.

Zweites Thema, in A-moll:

168



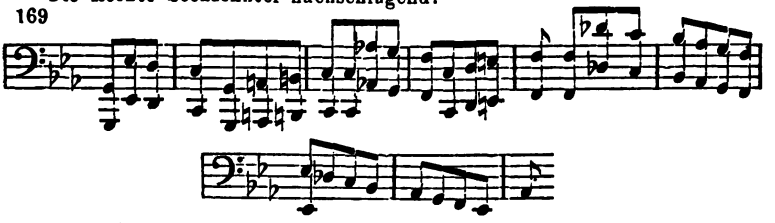
Schluss des Vordersatzes. Folgt Nachsatz. Zusammen 16 Takte. Folgt Doppelsatz von $2 \times 4 + 4$ Takten.

Wiederholung des ersten Themas in ganzer Ausdehnung.

Drittes Thema in C-moll:

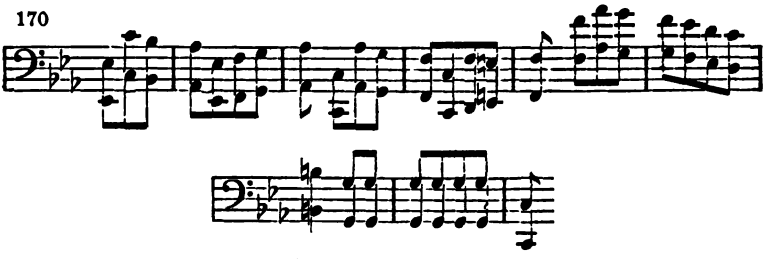
Die Rechte Sechzehntel nachschlagend:

169



Wiederholt sich, Melodie in der rechten Hand, Bass contrapunctirt 16-Triolen. Nachsatz: Rechte übernimt den Contrapunct (doppelter Cp. d. 8).

170



Wiederholt in der Umkehrung ad 8, worauf der Schluss einmal ganz, zweimal halb wiederholt, und noch einè Schlussformel angehängt wird.

Erstes Thema und Schluss. — Der letzten Wiederholung des ersten Themas geht eine weit ausgeführte, an das Hauptmotiv geknüpfte Einleitung, welche auch auf die Virtuosität des Vortragenden berechnet ist, vorauf. Die Wiederholung selbst ist dagegen abgekürzt.

Es folgt derselben zunächst eine weite Ausführung des Nr. 167 gegebenen Ueberleitungsmotives, und ein Prestissimo, welches sich fast ausschliesslich mit dem ersten Motiv des Thema's beschäftigt, und wieder der Virtuosität des Spielers Rechnung trägt.

Achtzehnte Aufgabe.

Componire nach den gegebenen Anleitungen und Musterbeispielen ein Rondo dritter Form in lebhaftem Tempo.

§ 27.

Uebergangsformen.

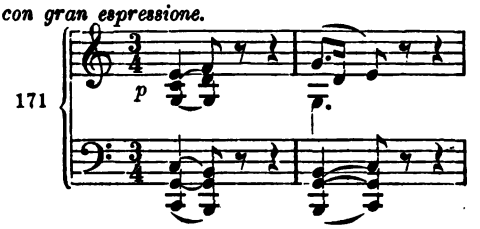
Zwischen der ersten und zweiten Rondoform gibt es Uebergangsformen, welche an den Eigenschaften beider Theil zu haben scheinen. Diese entstehen dadurch, dass die Zwischensätze der ersten Rondoform eine ungewöhnlich selbständige Gestalt annehmen, oder dass das zweite Thema der zweiten Rondoform ungewöhnlich kurz, unbedeutend oder schweifend ausfällt.

In solchen Fällen bleibt die Formbestimmung zweifelhaft, und hat man ein Rondo erster bis zweiter oder zweiter bis erster Form vorliegen.

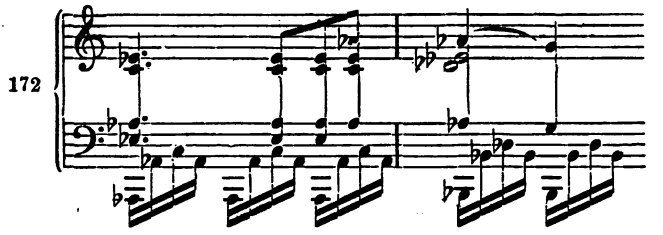
Alle Formen zeigen solche Uebergangsstadien, deren erschöpfendere Betrachtung nicht Sache der Compositionslehre, sondern des Partiturstudiums, und, in höherem Sinne, der eigentlichen Theorie und Wissenschaft der Musik ist.

Ein Satz, der zwischen erster und zweiter Rondoform zu schwanken scheint, ist das Andante der Es-dur-Sonate op. 7. Dasselbe bildet einen weitausgedehnten Hauptsatz in C dur:

Largo, con gran espressione.



in dreitheiliger Liedform. Der sich hier anschliessende Satz in As dur:



bildet zunächst einen tonisch abschliessenden Viertakt. Hierauf folgt ein ebenso fest construirter Viertakt in F-moll gleichen thematischen Inhalts. Nun beginnt derselbe noch einmal in Desdur, modulirt aber im vierten Takte, mit dem übermässigen Sextaccord, auf die Dominante von C dur.

In Anbetracht der festen Satzbildung möchte man hier ein zweites Thema annehmen, und sich für zweite Rondoform entscheiden.

In Anbetracht der schweifenden Modulation aber kann man den Charakter des Themas bestreiten, und ein Rondo erster Form annehmen. In Wahrheit ist es ein Rondo zweiter bis erster Form.

C.

Das gesungene Lied.

§ 28.

Im gesungenen Lied ist die musikalische Form nicht frei (d. h. ausschliesslich musikalischen Bedingungen unterworfen) sondern von der poetischen Form und dem logischen Gesetz der Sprache abhängig. Man ist zu der Annahme berechtigt, dass ursprünglich das lyrische Gedicht und die Composition in Erfindung und Ausführung eins waren, dass das Gedicht sofort musikalisch erfunden wurde. Allmählig trennten sich, besonders durch die Verbreitung der Schreibe-, endlich gar der Druck-Kunst, beide Theile des Liedes. Die Dichtung bereicherte sich dermassen durch gedanklichen Stoff, die Musik schuf sich mit so grosser Energie selbständige Formen, dass beide nicht mehr ineins entstehen konnten, sondern sich erst mit einander verbinden mussten, um die ursprüngliche Einheit des Liedes — denn Lied ist: gesungenes Gedicht — wieder herzustellen.

Erst in unserer Zeit macht, auf dem Gebiet der grossen Oper, die zu einem vollkommenen Ausdrucksmittel gereifte Harmonik, in Verbindung mit der dramatischen Action und Delamation, eine Wiederherstellung des ursprünglichen Verhältnisses auf höherem Standpunkt, unter Voraussetzung ausserordentlich umfassender Geistesanlagen, möglich.

Es kann nun keine Frage sein, dass jede musikalische Form poetisch nachgebildet werden kann, dass es also jederzeit möglich ist, zu einer in den Grenzen des Vocalsatzes gehaltenen Composition einen geeigneten poetischen Text zu beschaffen. Dies ist aber eine Aufgabe für den musikalischen Dichter, nicht für den poetischen Componisten.

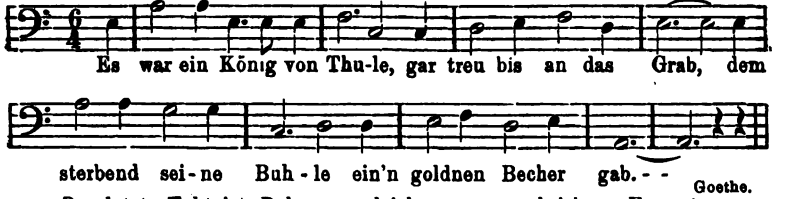
Diesem stellt sich hier die entgegengesetzte Aufgabe: zu einem Strophenlied die Musik zu componiren.

Die Formenlehre kann sich mit diesem Gegenstand, der weit mehr der allgemeinen geistigen Bildung, als der Fachbildung des Musikers angehört, nur nebenher beschäftigen, und bescheidet sich, eine einzige Aufgabe darauf zu gründen.

Doch sollen hier die Hauptweisen des technischen Verhaltens der Composition zum Text, die vielfach ineinander übergehen, kurz geschildert werden.

1) Die Composition folgt getreu dem Versmafs und dem Versbau des Gedichtes, indem es dieselben dem zweitaktigen metrischen System der Musik aneignet, d. h. in zwei-, vier-, acht- etc.-taktige Formen gliedert. Z. B.

173 Zelter.

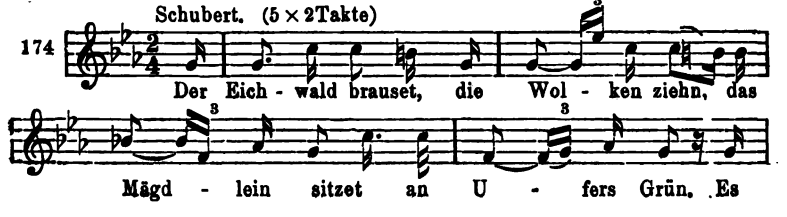


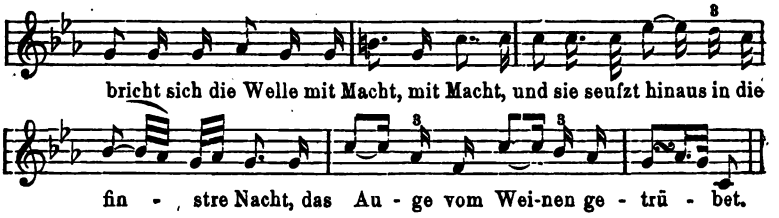
Goethe.

Der letzte Takt ist Dehnung, gleichsam ausgeschriebene Fermate.

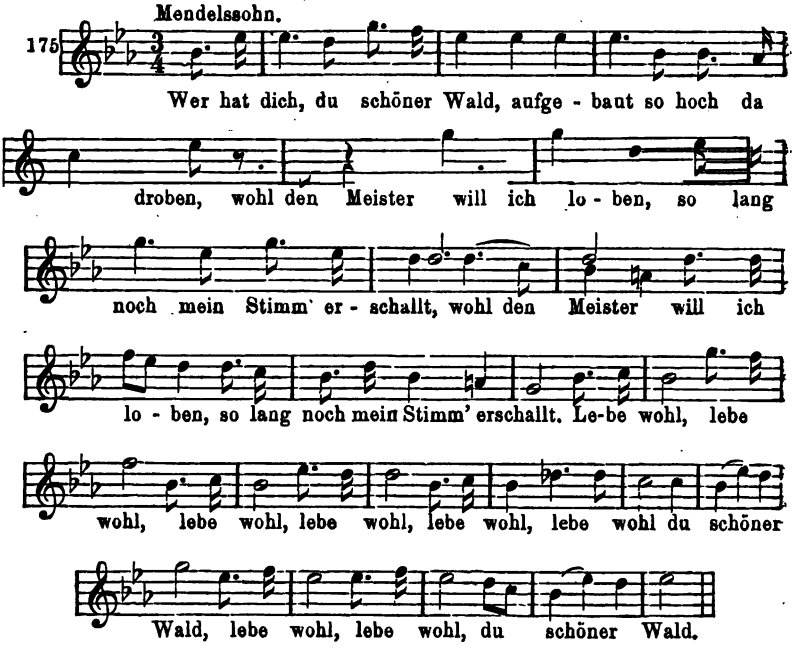
Schubert. (5 × 2Takte)

174





2) Die Composition bedient sich der Wiederholungen des Textes, um ein grösseres Satzgefüge herzustellen, und sich zu freierer Formbildung zu entfalten.



Da genaue Bekanntschaft mit dieser herrlichen Composition vorausgesetzt wird, ist es zulässig, sich mit diesem dürftigen melodischen Auszug zu begnügen.

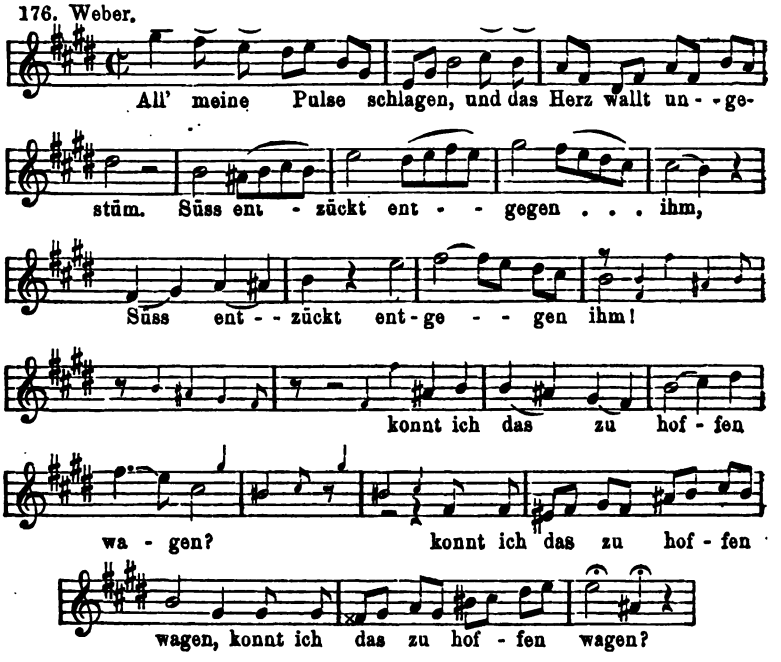
3) Die Composition bindet sich nur an die — nun einmal unumstösslichen — Gesetze der logischen Declamation des Textes, schaltet aber im Uebrigen ganz frei, nach rein musikalischen Gesetzen, mit demselben. — In den germanischen Sprachen gehört zum logischen

Accent auch der Wortaccent von dem die romanischen Sprachen unabhängig sind. Man sieht, dass diese hier noch mehr Freiheit gewähren als jene, daher auch von deutschen Musikern vielfach bevorzugt worden sind. — Dieser freien Behandlung des Textes begegnen wir besonders in der dramatischen und in der mehrstimmigen Musik.

Beispiel.

Alle meine Pulse schlagen,
Und das Herz wallt ungestüm,
Konnt' ich das zu hoffen wagen,
Süss entzückt entgegen ihm!

176. Weber.



Neunzehnte Aufgabe.

Componire einige einfache Lieder nach erster und zweiter Art.

Grosse dreitheilige Liedform hat unter andern Wagner's berühmter

Pilgerchor aus Tannhäuser, (III. Akt), obwohl hier nicht ausgeschlossen ist, dass der Text später, oder mit der Musik gleichzeitig entstanden ist.

Mozart's herrliches Ave verum corpus, welches in der Harmonielehre als Muster der Muster mitgetheilt worden ist (vgl. daselbst S. 200) hat grosse zweitheilige Liedform, mit Verlängerung der letzten Periode durch Anhang. Man beobachte wohl, wesshalb man nicht berechtigt ist, hier dreitheilige Liedform mit verkürztem zweiten Theil anzunehmen.

Lotti's nicht minder vollkommenes Männergesangs-Terzett: Vere languores nostros, welches die Lehre vom freien Satz als Muster der Vocalcomposition ziert, nähert sich ebenfalls der grossen zweitheiligen Liedform. Die erste Periode besteht aus 8 + 10 Takten, die zweite aus 9 + 10 Takten.

Praktisch erweist sich allen Componisten, wenn der Anfang des Gedichtes nicht sofort einen musikalischen Gedanken wecken will, zuerst ein Vorspiel, nicht nach den Textworten, sondern nur nach der allgemeinen musikalischen Stimmung des Gedichtes instrumental zu erfinden, worauf sich dann in der Regel alsbald ein Anknüpfungspunkt der ersten Textworte einstellt.

Es steht natürlich frei, wenn ein Lied mehrere Verse hat, diese verschieden zu componiren.

Lieder epischen Inhaltes mit sehr vielen Versen, wie man oft Balladen und Romanzen findet, verlangen verschiedene Behandlung der Verse. Hier bieten sich zum Vergleich zahlreiche Werke ausgezeichneter Componisten über denselben Text. Vgl. z. B. Goethe's „Fischer" von Reichardt, Schubert, Reissiger u. A. Goethe's „König von Thule" von Zelter, Radziwil, Gounod u. A. Hier wären noch zahlreiche vielcomponirte Gedichte besonders von Goethe und Heine, aber auch von vielen anderen zu nennen. Als Mustercompositionen seien noch erwähnt Schuberts „Erlkönig", Schumann's „Grenadiere", C. Löwe's Balladen.

Ungeschicklichkeiten des Textes hat die Composition zu corrigiren. So hat z. B. Kind im „Freischütz" den Fehler begangen (der einer der schlimmsten für die Composition ist), Gedanken und Vers nicht gleichzeitig durch den Reim zu begränzen, indem er dichtete:

Abends bracht' ich reiche Beute,
Und wie über eignes Glück, —
Drohend wohl dem Mörder, — freute
Sich Agathe's Liebesblick.

Diesen Fehler seines Poeten*) corrigirte Weber dadurch, dass er den Participialsatz (zwischen den Gedankenstrichen) isolirte, indem er ihn auf einen Dominantaccord — gleichsam als Cadenz — verwies, den ungeschickten Reim aber ignorirte, und ihn im Auftakt verschwinden liess.

Aehnlich verfuhr Mozart im „Ave verum", wo die Dichtung denselben Fehler zeigt.

Ave verum corpus, natum (Reim)
De Maria virgine,

Er ignorirte Versmafs und Reim, und componirte:

Ave verum corpus,
natum de Maria virgine.

*) In der Poesie an sich ist ein solches Verfahren kein Fehler, zuweilen ein Vorzug, wie besonders Schiller's Dichtungen beweisen, in der musikalischen Dichtung durchaus verwerflich

III. Die Sonatenform.

§ 29.

Sonate und Sonatenform.

Unter Sonate versteht man ein Musikstück, welches aus mehreren selbständigen Sätzen besteht, und für ein oder einige Soloinstrumente componirt ist. Nur ausnahmsweise hat ein so benanntes Musikstück nur einen Satz, selten nur zwei. Unter Sonatenform versteht man dagegen diejenige Form eines Satzes, mit der wir uns jetzt hier zu beschäftigen haben.

Das Eigenthümliche der Sonatenform besteht in dem grundsätzlichen Vorherrschen der Verbindung gegen die Aneinanderreihung, welche in der Liedform entschieden, in der kleinen Rondoform zwar bedingt, aber doch auch immer noch vorherrschte. Gegen diese Formen bildet die Sonate den entschiedendsten Gegensatz. Sie ist bemüht alle Trennung aufzuheben, und eine möglichst vollständige Einheit des Satzes herzustellen. Macht sie daher auch am Ende der ersten Abtheilung einen vollkommenen, meist sehr erschöpfend ausgeführten Ganzschluss, so geschieht dieser in einer anderen, als der vorgezeichneten Tonart, und zwar fast immer in einer solchen, die auf die ursprüngliche zurückweist, zu dieser in einer nahen Beziehung steht.

Also: innige Verbindung aller Theile zu einem, sich als solches geltend machenden Ganzen ist die Aufgabe, die wir mit den bisher erworbenen Mitteln der Formbildung zu lösen haben. In diesem Bestreben gestaltet sich der ganze Satz gleichsam als ein immer weiter gesponnener Vordersatz, der das Bedürfniss eines Nachsatzes, und dadurch Spannung erregt. Da liegt denn die Gefahr nahe, sich zu überstürzen, die Mittel der Steigerung zu früh zu vergeuden, die künstlerische

Besonnenheit zu verlieren, welche die Bedingung der Verständlichkeit ist. Diese Gefahr zu vermeiden, dient die scharfe Sonderung der Form in Unterabtheilungen, die planmässige Modulation, der Gebrauch solcher Schlussformeln, welche dem Fortgang keinen Eintrag thun, indem sie rhythmisch oder tonisch Stellen einnehmen, welche zu einem vollständigen Schlusse nicht dienen können.

Die Sonatenform ist die gemeinschaftliche Form der ersten (Allegro-) Sätze der Sonaten, Quartette, Sinfonien und der diesen verwandten Gattungen der Instrumentalmusik, — ferner der meisten Finales (letzten Sätze) dieser Gattungen, sowie der Ouvertüren (Mozart, Beethoven, Weber u. A.), endlich zahlreicher Sätze in langsamem Tempo.

Nach der Ausdehnung unterscheidet man Sonatine (kleine Sonatenform), Sonate und grosse Sonate.

Wir werden diese Hauptform der grossen Instrumentalmusik von der kindlichen Gestalt einer Kuhlau'schen Sonatine bis zu dem Wunderbau eines Beethoven'schen Sinfoniesatzes verfolgen.

A. Die Sonatine.

§ 30.

Der erste Theil der Sonatinenform.

Der erste Theil der Sonatinenform zerfällt in fünf untereinander eng verbundene Unterabtheilungen verschiedener Ausdehnung:

1) Hauptsatz oder erstes Thema.
2) Vermittlungssatz.
3) Seitensatz oder zweites Thema.
4) Schlusssatz.
5) Coda oder Anhang.

Diese fünf Theile gruppiren sich zu zwei grösseren Abtheilungen:

1) Hauptsatz und Vermittlungssatz,
2) Seitensatz mit Schlusssatz und Anhang,

durch den ziemlich gleichen Umfang dieser beiden Theile, durch die Modulation, welche vom Seitensatz an eine neue Tonart einführt und beibehält, sowie durch die Bedeutung der einander gegenüberstehenden beiden Themata, welche den wesentlichsten Gegensatz der Form bilden.

Rechnet man den Vermittlungssatz zum Hauptsatz, dem er

thematisch, meist verwandt ist, den Anhang zum Schlusssatz, dem er ebenfalls meist thematisch zugehört, so hat man drei Theile, deren mittleren das zweite Thema bildet.*)

Ebenso natürlich ergibt sich aus den oben gebildeten zwei Abschnitten eine Viertheiligkeit, wenn man den ersten in Hauptsatz und Vermittlungssatz, den zweiten in Seitensatz und Schlusssatz mit Anhang theilt.

Der erste Theil der Sonatinenform schliesst vollständig ab, und erscheint insofern selbständig, aber in einer andern als der ursprünglichen Tonart, und erscheint insofern wieder unselbständig, gleichsam ein grösserer Vordersatz, der noch seines Nachsatzes harrt.

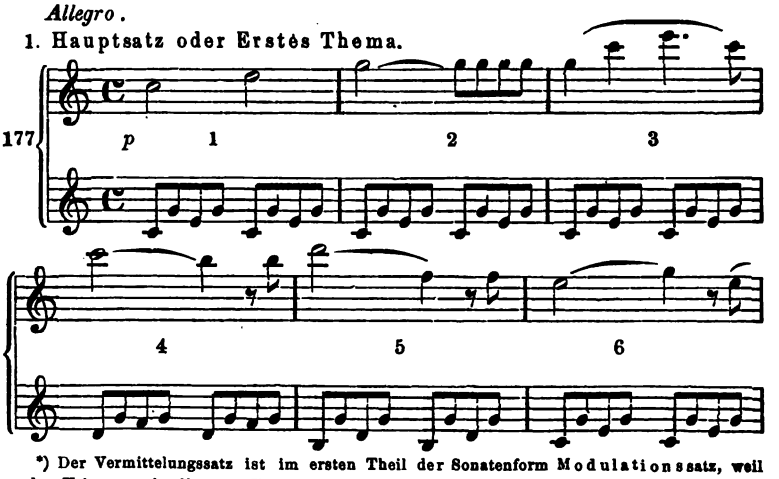
Der Schluss des ersten Theiles geschieht

in Dur in der Oberdominanttonart,
in Moll in der Paralleltonart.

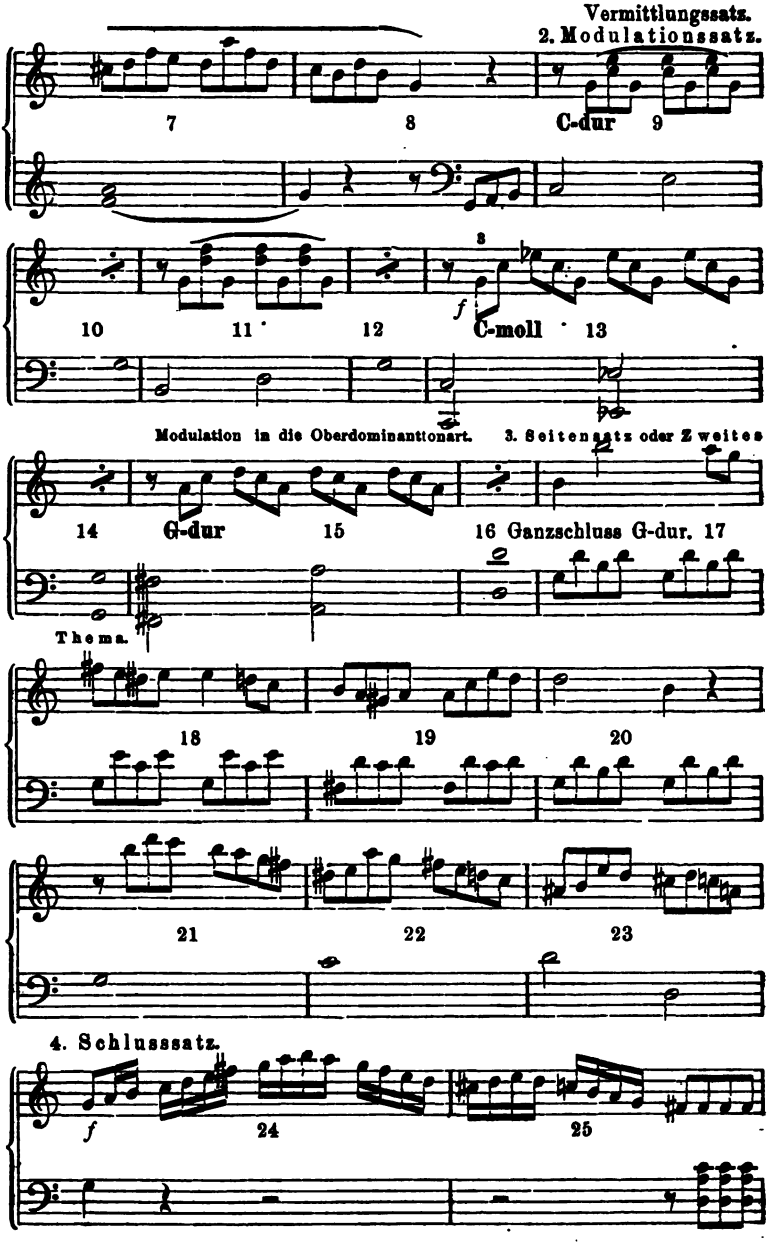
Der erste Theil der Sonatine wird wiederholt. Diese Wiederholung wird zuweilen durch eine Ueberleitung eingeführt, welche sich der Coda anschliesst, in die ursprüngliche Tonart, und in den Anfang leitend. Hier folgt der erste Theil einer kindlichen, auch für den Unterricht von Kindern bestimmten Klavier-Sonatine von Kuhlau, welche diese Form im kleinsten Rahmen wiedergibt, und als erstes Beispiel ganz besonders geeignet erschcint.

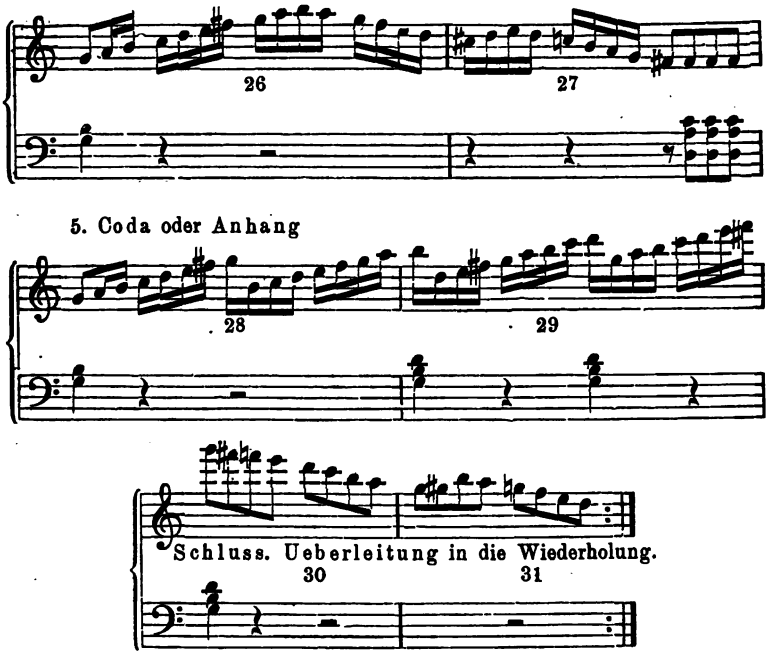
Allegro.

1. Hauptsatz oder Erstes Thema.



*) Der Vermittelungssatz ist im ersten Theil der Sonatenform Modulationssatz, weil er den Uebergang in die neue Tonart vermittelt; auch wird er oft so benannt, doch lässt sich diese Benennung nicht durchführen, weil derselbe Satz im dritten Theil die Modulation verliert.


Vermittlungssatz.
2. Modulationssatz.
7
8
C-dur
9
10
11
12
f
C-moll
13
Modulation in die Oberdominanttonart.
3. Seitensatz oder Zweites
14
G-dur
15
16 Ganzschluss G-dur.
17
Thema.
18
19
20
21
22
23
4. Schlusssatz.
f
24
25



Die fünf Theile dieser kleinen Mustersonatine zeigen folgende Zahlenverhältnisse, die natürlich nicht unbedingt, sondern nur ungefähr maſsgebend sind:

1) Hauptsatz 8 Takte (4 + 4).
2) Vermittlungssatz 8 Takte (4 × 2).
3) Seitensatz 8‿ Takte (4 + 4‿).
4) Schlussatz 4 (2 × 2).
5) Anhang 2 Takte (4 × ½).

An den eingeklammerten Ziffern sieht man, dass die Mannigfaltigkeit der metrischen Construction oder Taktverbindung, durch den Wechsel von viertaktigen und zweitaktigen Verbindungen erreicht wird. Weniger kann in dieser Hinsicht nicht geschehen.

Der junge Componist hat bei seinen Arbeiten solche Abwechselung stets im Auge zu behalten.

Die rhythmische Mannigfaltigkeit liegt im Gebrauch der verschiedenen Notengattungen innerhalb der metrischen Construction, wozu auch die Verschiedenheit der Eintrittspunkte innerhalb der Taktart

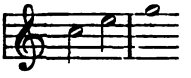
gehört.*) Diese Mannigfaltigkeit ist hier ebenfalls mit den bescheidensten Mitteln, aber in vollgenügender Weise erreicht. **Auch diese Mannigfaltigkeit ist immer anzustreben, aber ebenso maſsvoll, allmählig fortschreitend, wie hier**, weil der Satz durch ein Uebermaſs in dieser Richtung bunt, verworren und langweilig wird.**)

In Zweitheilung besteht der vorstehende Mustersatz aus 16 + 14 Takten,

in Dreitheilung aus 16 + 8⌣ + 7 Takten,

in Viertheilung aus 8 + 8 + 8⌣ + 7 Takten.

Das erste Thema (der Hauptsatz) bildet einen achttaktigen (grossen, § 6) Vordersatz, dem der Vermittelungssatz sich anfangs scheinbar als Nachsatz anschliesst. Statt aber den entsprechenden Nachsatz zu bilden, modulirt er mit dem ersten Motiv des Hauptsatzes

178 

in viermaliger Phrase (§ 1, 2) durch den Dominantseptimenaccord von G-dur (Takt 15 und 16) nach G-dur. Dabei steigert er sich dynamisch zum *forte*, rhythmisch zur Triolenfigur (Takt 13 bis 16).

Das zweite Thema (der Seitensatz) kehrt zu der ruhigeren Achtelbewegung und zum *piano* zurück. Seine Construction ist die eines selbständigen tonischen Doppelsatzes (4 + 4), (§ 4, 6) sich der periodischen Form mit unvollkommenen Ganzschluss des Vordersatzes (§ 4) nähernd.

Der Schlusssatz hat die Form eines Doppel-Zweitaktes (§ 2), die Coda besteht aus vier halben Takten.

In den letzten drei Theilen verkürzen sich also die Formen: 8, 4 und 2 Takte, sowie ihre Elemente: 4, 2 und halbe Takte.

Vom Seitensatz an herrscht die Tonart der Dominante.

Der Vermittlungssatz entwickelt sich aus einem Motiv des Themas, hier durch Versetzung (Takt 11, 12), Aenderung des Tongeschlechts (Takt 13, 14), Modulation (15, 16). Solche Ausbeutung eines Theiles eines Themas heisst

thematische Arbeit.

*) So setzt z. B. das zweite Thema auf dem zweiten Viertel ein.

**) Durch den entgegengesetzten Fehler: rhythmisches Gleichmaſs wird der Satz steif, ungelenk und abstossend.

Diese tritt hier wieder gelegentlich auf, um später eine erschöpfendere Behandlung zu erfahren. Methodisch ist es nothwendig, diese erst da eintreten zu lassen, wo sie praktisch nothwendig wird, bei dem Durchführungssatz der (grossen) Sonatenform.

Zwanzigste Aufgabe.

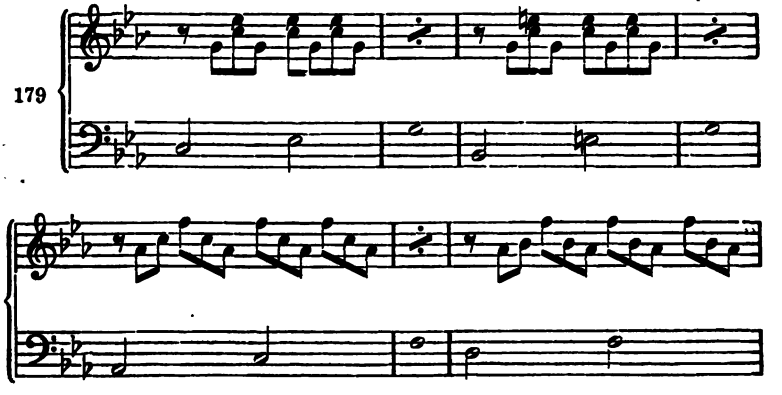
Componire nach der hier gegebenen Anweisung erste Theile von Sonatinen in Dur. Als Muster diene das gegebene Erläuterungsbeispiel. Länge und Construction der einzelnen Theile desselben sollen nicht unbedingt, sondern nur im allgemeinen als Muster dienen. So kann z. B. das erste Thema auch ein tonisch selbständiger — kein Vordersatz — sein, und häufiger von dem Zusammenfallen des Schluss- und Anfangstaktes Gebrauch gemacht werden. (§ 13) Frühere Arbeiten dürfen benutzt werden.

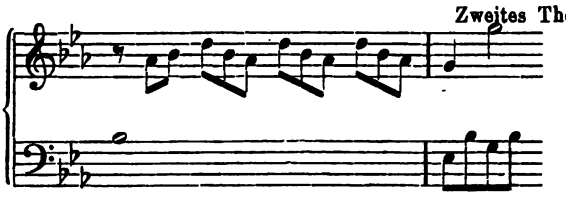
§ 31.

Der erste Theil der Sonatine in Moll.

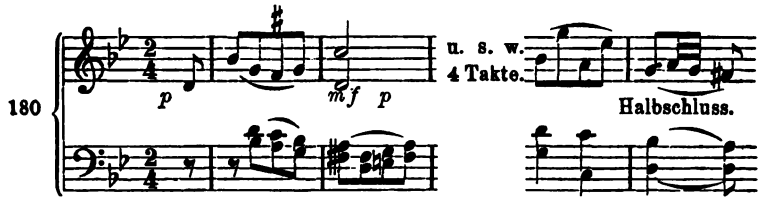
Steht die Sonatine in Moll, so wendet sich der Modulationssatz statt zur Oberdominante zur Paralleltonart, die vom zweiten Thema an bis zum Schluss herrscht.

Wäre z. B. das zum vorigen § gegebene Muster in C-moll, so müsste der Vermittlungssatz nach Es-dur hinüberführen, z. B:

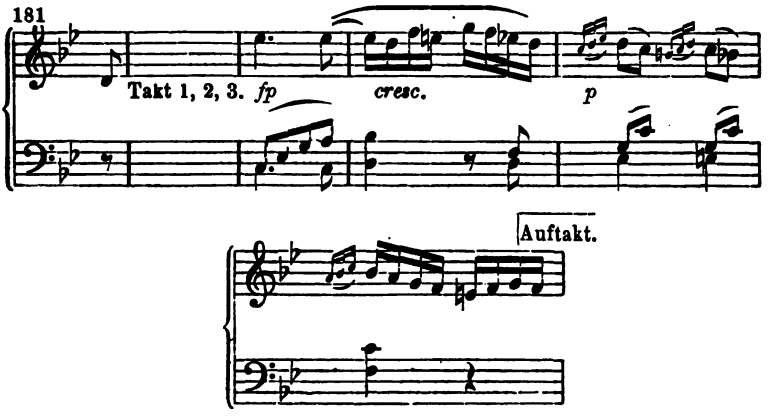




Einen sehr kurzgefassten ersten Theil der Moll-Sonatine finden wir in Beethoven's G mollsonate op. 49 Nr. 1. Wie in der Kuhlau'schen Sonatine, bildet hier das Thema einen Vordersatz mit Halbschluss.

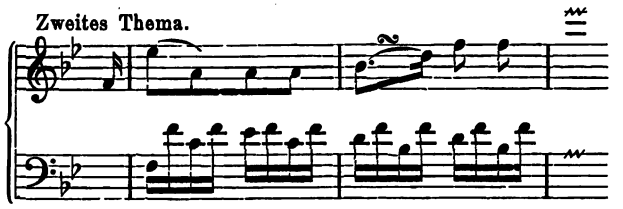


Der regelrecht beginnende Nachsatz gestaltet sich als Vermittlungssatz, und modulirt (halbschlussartig) auf die Dominante der Parallele,



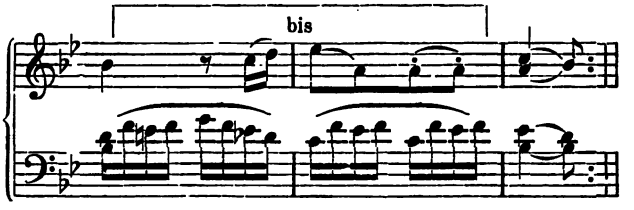
wo alsbald das zweite Thema (nicht ohne melodische Verwandtschaft mit dem ersten) eintritt, sich über 9 Takte ausdehnt, alsdann die letzten 5 Takte wiederholt, also gegen das erste Thema unverhältnissmässig lang erscheint.

182



Der Schlusssatz entlehnt seinen Inhalt ebenfalls dem zweiten Thema:

183



Anhang fehlt.

Doch kann man auch sagen, dass an Stelle des Schluss-Satzes die letzten fünf Takte des zweiten Themas wiederholt werden, zumal diese einen selbständigen Satz bilden, und kann die oben als Schlusssatz bezeichneten fünf Takte als Anhang betrachten. Dann gestaltet sich das Schema der Construction:

Hauptsatz: 8 Takte. (Vordersatz)
Vermittelungssatz: 7 Takte. (Nachsatz)
Seitensatz: 9
Schlusssatz: 5 (dem Seitensatz entnommen)
Anhang: ⌣ 5 (an den Seitensatz anknüpfend).

So betrachtet, eignet sich die Form besser zum Muster für den jungen Componisten.

Einundzwanzigste Aufgabe.

Componire erste Theile von Sonatinen in Moll.

§ 31.

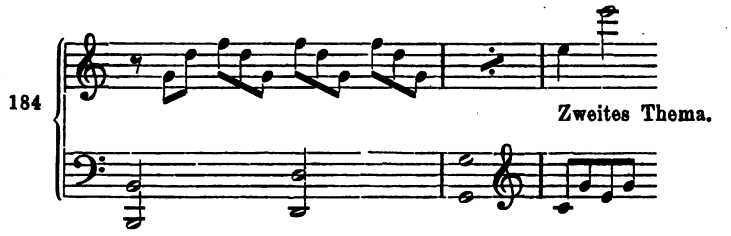
Der dritte Theil der Sonatinenform in Dur.

Der dritte Theil der Sonatinenform unterscheidet sich vom ersten dadurch, dass alle Theile in der selben, nämlich der (vorgezeichneten)

Haupttonart stehen. Hiervon abgesehen, nimmt er ganz denselben Verlauf.

Vom zweiten Thema an ist also alles aus der Dominante in die Tonica zu transponiren, ob Quarte höher oder Quinte tiefer, darüber entscheide die aesthetische Wirksamkeit.

Der Vermittlungssatz wird hier zum blossen Zwischensatz, da man der Modulation nicht mehr bedarf. Die Nr. 177 gegebene Kuhlau'sche Sonatine behält ihn, bis zum Modulationspunkt, wörtlich bei, und transponirt dann die modulirenden Takte 15 und 16 in die Tonica:



Der Anhang (die Coda) wird in der Regel zu festerem Abschluss ein wenig verlängert, in der Kuhlau'schen Sonatine durch zwei C-dur-accorde.

Der dritte Theil ist also im Wesentlichen Wiederholung des ersten ohne Modulation, wird auch desshalb Reprise, Wiederholung, genannt.

Es wäre methodisch nicht ungeschickt, den Beginn der Arbeiten zur Sonatine und Sonate mit dem dritten Theile zu machen, und aus diesem dann den ersten zu bilden, indem man den Zwischensatz zwischen beiden Themen zum Modulationssatz umarbeitet. Jedenfalls wird der junge Componist bei seinen Entwürfen so verfahren können, wenn ihm einmal die Modulation entgeht. Er wird dann erst den dritten Theil bilden, und aus diesem durch hinzugefügte Modulation den ersten. Diese Bemerkung gilt für alle Theile dieses Abschnittes.

Zweiundzwanzigste Aufgabe.

Bilde hiernach zu sämmtlichen Dur-Sonatinen (Aufgabe 20) den dritten Theil.

Der Theil, welcher der wesentlichsten Veränderung unterworfen wird, ja eine wesentlich charakteristische Eigenschaft einbüsst, ist ohne Zweifel der Vermittlungssatz, insofern er im ersten Theil die Bedeutung des Modulationssatzes hat, und als solcher jetzt eigentlich überflüssig erscheint. Nichtsdestoweniger ist es üblich, ihn, der Modulation entkleidet, oder durch eingeschobene gelegentliche Ausweichung bereichert, beizubehalten, um nicht das metrische Verhältniss der Theile zu erschüttern, welches im Ganzen für die Form wesentlicher ist, als das modulatorische. In den bisher angeführten Mustern und den darnach ausgeführten Arbeiten entlehnte der Vermittlungssatz seinen Inhalt vom Hauptthema, ja liess sich meist als Nachsatz desselben an: — ein Nachsatz, der, noch eine Stelle des Quintenzirkels weiter modulirend, sich von neuem als Vordersatz gestaltete. Der Vermittlungssatz wird aber nicht selten aus neuen Motiven gebildet, besonders, wenn das Thema tonisch abgeschlossen ist, und in Folge dessen dem Vermittlungssatz nicht gleich einen Anknüpfungspunkt bietet. In diesem Falle würde seine Beseitigung im dritten Theil diesen eines wesentlichen Momentes seines Inhalts berauben.

§ 32.

Der dritte Theil der Sonatine in Moll.

In Moll hält der dritte Theil nicht nur die Haupttonart, sondern auch das Haupttongeschlecht fest. Das zweite Thema, und was ihm folgt, erhält daher eine viel wesentlichere Veränderung, als in der Dursonatine. Desshalb würde sich in der Mollsonatine das Verfahren, den dritten Theil zuerst zu componiren, welches § 31 erwähnt wurde, noch mehr empfehlen, als in der Dur-Sonatine.

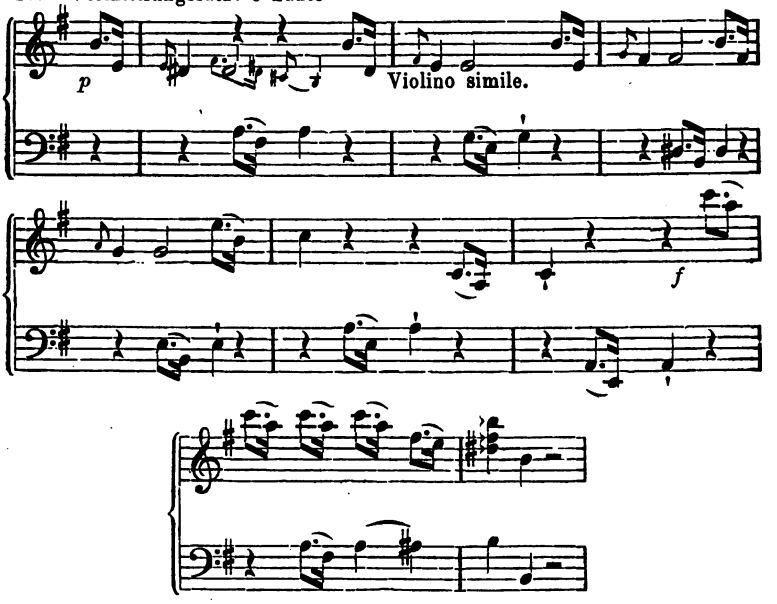
Dreiundzwanzigste Aufgabe.

Bilde zu den componirten ersten Theilen der Mollsonatine die dritten Theile, aus der Parallele in die tonische Molltonart transponirend.

In der kleinen E moll-Sonatine von Mozart, deren Thema, tonisch

abschliessend, 8 Takte, — Nr. 30 gegeben ist, gestaltet sich der Verlauf des dritten Theiles in folgender Art.

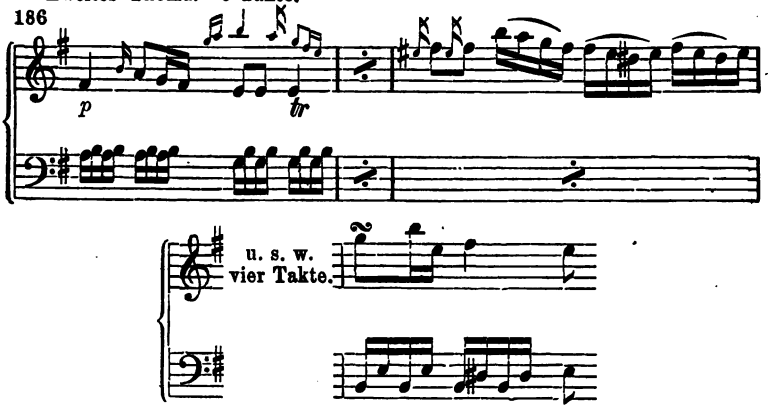
185 Vermittlungssatz: 8 Takte



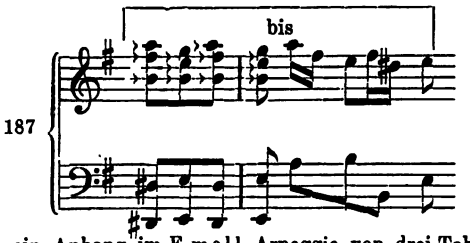
Dieser Satz ist als vollkommen selbständig zu betrachten, wenn auch das ihn ganz und gar einnehmende Motiv dem dritten uud vierten Takte des Themas (vom vierten zum vierten Viertel) entnommen ist. Jetzt folgt in vorschriftsmässiger Haupttonart und Mollgeschlecht das zweite Thema, in welchem wir die Imitation der Geige wieder nur andeuten.

Zweites Thema. 8 Takte.

186



Ganz kurz gestaltet sich nun der Schlusssatz:



dem noch ein Anhang im E-moll-Arpeggio von drei Takten folgt.

Im ersten Theil dieser Sonatine findet sich nun vorschriftsmässig Seitensatz, Schlusssatz und Anhang in der Paralleltonart: G-dur. Aber der Vermittlungssatz modulirt dort nicht nach der Dominante von G-dur, sondern verhält sich ganz genau so, wie hier, mit seinem Halbschluss E-moll.

Ohne Zweifel erschien dem Componisten die — technisch kinderleichte — Modulation dem Inhalte widersprechend, aesthetisch unzulässig.

Desshalb schob er im ersten Theil zwischen der Mollseite — Hauptsatz und Vermittelungssatz — und der Durseite — Seitensatz und Schluss — einen Satz von 10 Takten ein:

der sofort in G-dur einsetzt (das etwas Brusque dieser Modulation schien dem Charakter des Werkes angemessen), und, zuletzt auf der

Dominante von G-dur einen Halbschluss bildend, den Eintritt des zweiten Themas vorbereitet.

Woher aber stammt dieser eingeschobene Satz? Der erste Takt ist Gegenbewegung des ersten Taktes des Themas, die folgenden Motive sind dem sechsten Takte des Themas entnommen.

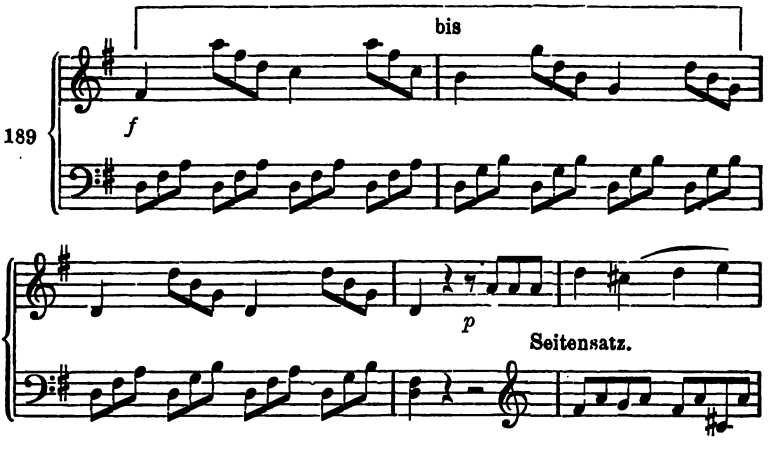
Dieser Satz, der im ersten Theil das leistet, was der vorangehende hier nicht zu leisten vermag, fehlt also im dritten Theil. Im ersten aber ist er als eine Anomalie zu betrachten, anknüpfend an die veraltete Gewohnheit, auf das Thema vor dem Seitensatz noch einmal anzuspielen. Vielleicht aber hat Mozart hier den letzten Theil zuerst im Geiste fertig gehabt.

Es kommt auch vor, und gilt nicht als Unregelmässigkeit, dass man im dritten Theil das Tongeschlecht nicht verändert, sondern nur die Tonart, beispielsweise in einem G-moll Satz im dritten Theil zweites Thema, Schlusssatz und Anhang in G-dur stellt. Der Schluss kann dann ebenfalls in Dur geschehen, aber auch nach Moll zurückgelenkt werden.

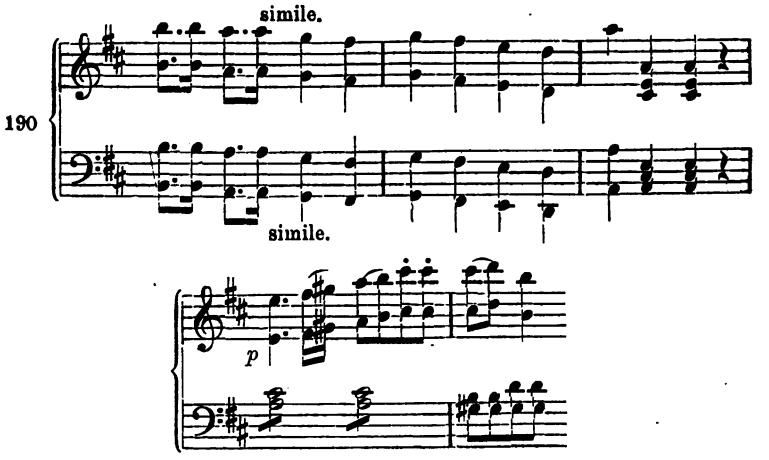
§ 33

Ausfall der Modulation im ersten Theil.

Bei Dur-Sonatinen findet sich häufig statt der Modulation in die Oberdominante nur ein Halbschluss auf der Oberdominante. So schliesst z. B. Beethoven in der G dursonatine op. 49 den Vermittelungssatz mit ziemlich breiter Halbschluss-Formel, an die sich dann der Seitensatz in der Tonart der Oberdominante sofort anschliesst.

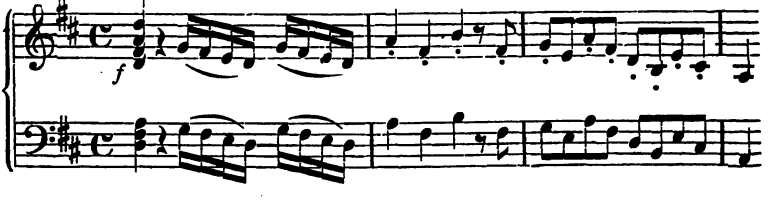


Ebenso Mozart in der D-dur-Sonatine für vier Hände:



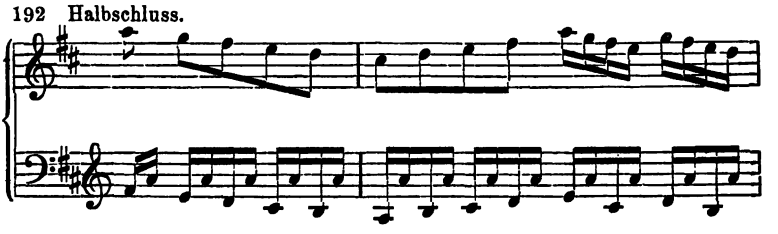
Sogar in grösseren Sonaten, die man sowohl ihrer Ausdehnung wie ihrem Inhalte nach, nicht zu den Sonatinen rechnen kann, findet sich mitunter diese leichte Art, die neue Tonart einzuführen. In der D-dur von Mozart z. B.

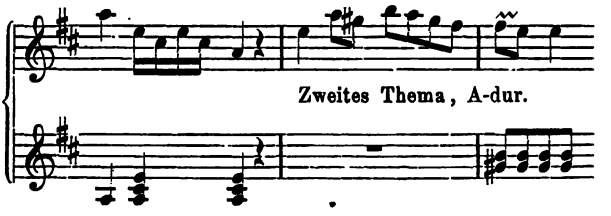
191 Allegro.



wird der Seitensatz ebenso an den Halbschluss angeknüpft.

192 Halbschluss.





Es ergibt sich hieraus der Vortheil, dass man im dritten Theil der Sonate Hauptsatz und Vermittlungssatz unverändert beibehalten kann, (aber selbstverständlich nicht muss).

Aendere auf diese Art einige der früheren Arbeiten.

§ 35.

Der zweite Theil der Sonatinenform.

Zwischen die beiden bisher eingeübten Theile der Sonatine tritt nun als Mittelglied der zweite Theil.

Dieser zweite Theil beschäftigt sich entweder

1) als Durchführungssatz mit Bestandtheilen des ersten Theiles, dient also zur thematischen Arbeit, oder

2) bringt neuen Inhalt, der aber keine geschlossene Form annehmen darf, da er sonst zur Rondoform übergehen würde, oder endlich

3) er bringt von beiden ein wenig. Die dritte Form ist die vorherrschende, weil sie der strengen Gebundenheit der ersten, und der gänzlichen Willkürlichkeit der zweiten die angemessene Mitte hält.

Die **Länge** des Mittelsatzes ist sehr verschieden. Es finden sich Sonatinen mit einem Mittelsatze von wenigen Takten, zuweilen bloss eine Ueberleitungspassage in den Wiederanfang bildend, auch finden sich solche, die beinahe die Länge des ersten Theiles erreichen. Als allgemeine Regel für den Anfänger gilt, dass der Mittelsatz nicht kürzer, als etwa halb so kurz, nicht länger, als höchstens ebenso lang, wie der erste Theil sei.

Vierundzwanzigste Aufgabe.

Bilde hiernach zu sämmtlichen bisher componirten Sonatinen in Dur und Moll Mittelsätze (sogenannte Durchführungen), und zwar zu jeder mehrere.

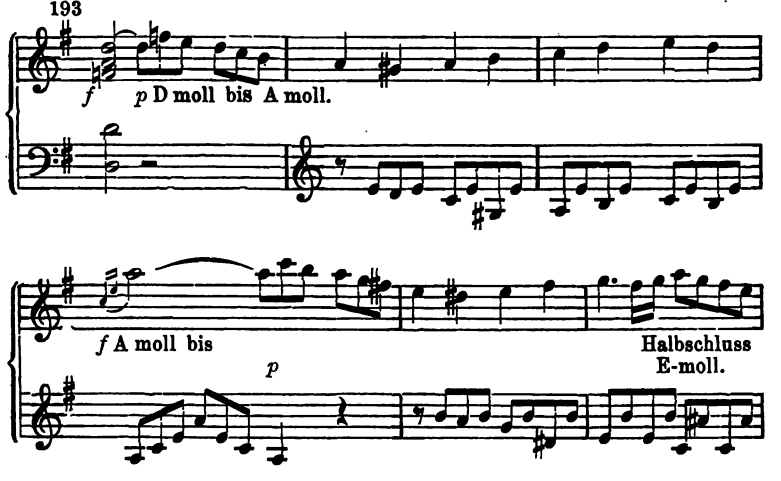
Stelle die gelungensten Sätze zu vollständigen Sonatinen zusammen.

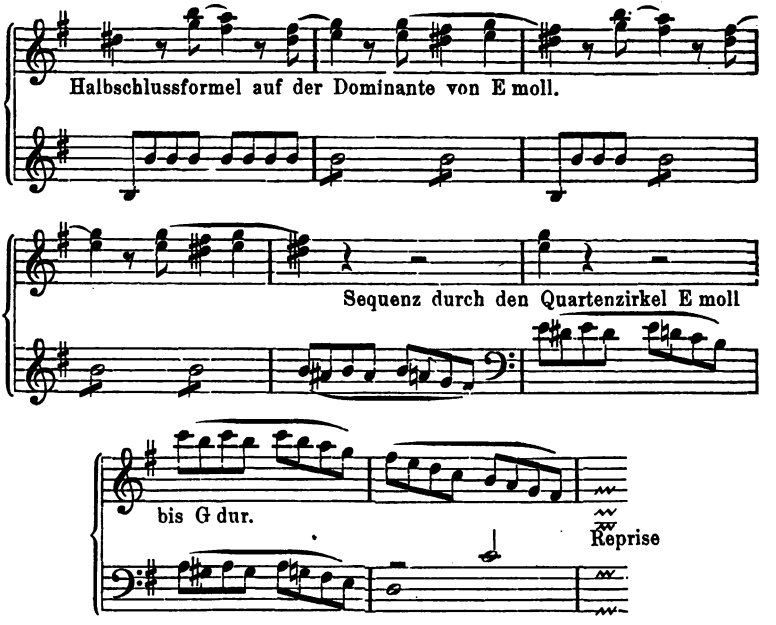
Der Mittelsatz der Sonatine bildet mit der Reprise zusammen den zweiten Theil derselben, der häufig wiederholt wird.

Betrachten wir jetzt einige Mustersonatinen.

In der G-dursonatine von Beethoven op. 49 stellt die Durchführung den 52 Takten des ersten Theiles — vierzehn Takte gegenüber.

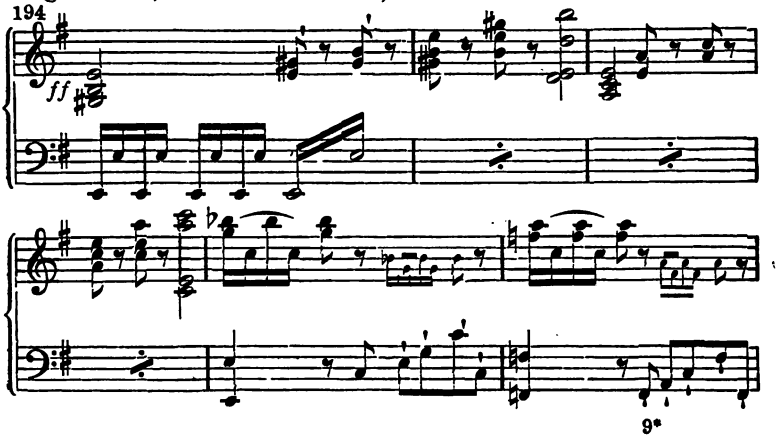
Thematische Verarbeitung des ersten Themas.

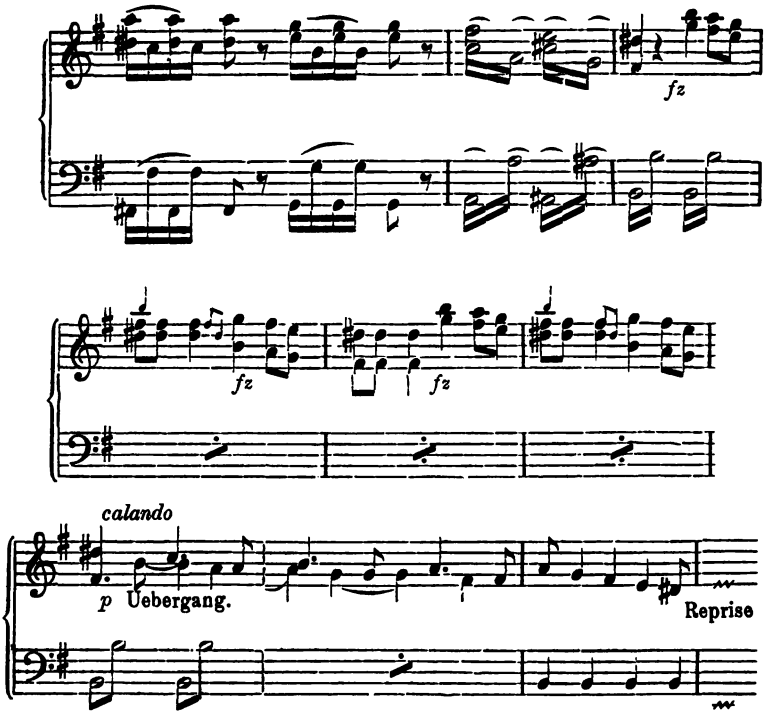




Die ersten sechs Takte beschäftigen sich mit dem Hauptthema, das Folgende bringt wenig bedeutende Formeln, die eben nichts weiter leisten, als in die Reprise zurückführen, und durch ihre Unbedeutendheit die Bedeutung des nun wieder eintretenden Themas erhöhen.

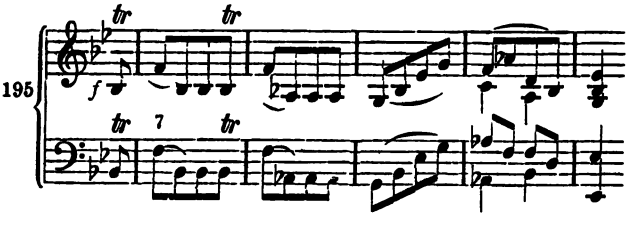
In Mozart's E moll-Sonatine (Nr. 185) treten den 39 Takten des ersten, und 29 Takten des dritten Theiles, im zweiten Theil 15 Takte entgegen. Der Anfang knüpft an das Thema an, das übrige ist frei, ebenfalls formelhaft, aber bedeutender.



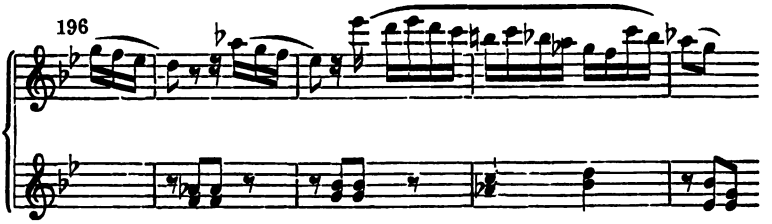


Beide Sonatinen zeigen also wenigstens thematische Anknüpfung, doch überwiegt unabhängige Gestaltung.

Dagegen hat die Durchführung der G mollsonatine von Beethoven vorherrschend thematischen Inhalt. Gleich die Einführung, eine Modulation nach Es dur, knüpft an das zweite Thema an:



Hierauf folgt eine ganz neue Episode eines 2 × 4 taktigen Sätzchens von tonischer Abrundung in Es dur:



Die folgenden achtzehn Takte gehören aber thematisch dem zweiten Thema, welches bekanntlich (S. 121) selbst, in diesem Werke, mit dem ersten Thema thematisch verwandt ist.

Ganz frei dagegen gestaltet sich der Inhalt in unserer kleinen Muster-Sonatine von Kuhlau.

Hier beginnt der zweite Theil mit der Bearbeitung des neuen rhythmischen Motives,

nur die an sich nichts sagende Begleitungsfigur der linken Hand dem Anfang entlehnend, zu einem viertaktigen Satz; dann in rhythmischer Variation

nach abermals 4 Takten Trugschluss in As dur, welcher zu einem Halbschluss auf der Dominante von C moll, und von da in alltäglichen Tonleiter- und Fünfton-passagen in die Reprise führt. Diese Passagen kann man allerdings als thematische Anknüpfung an Schlusssatz und Anhang des ersten Theiles betrachten, wennsie bei ihrer unbedeutenden Alltäglichkeit überhaupt thematische Ansprüche erheben dürfen. Diese Unbedeutenheit, Alltäglichkeit, Formelhaftigkeit der Durchführungen ist kein Vorwurf für die hier angeführten Compositionen, die alle **vollkommene Muster** ihrer Gattung sind. Vielmehr sind diese Eigenschaften in der Sonatine wesentlich, weil der Durchführungssatz derselben auf die Wiederholung der Themata in der Reprise nicht nachtheilig einwirken darf. Die ganze Durchführung ist hier gewissermassen eine Cadenz auf dem Septimenaccord, der von der Oberdominante in die Tonica zurückführt. Auch erhält sie der ganz und gar tonischen Reprise gegenüber das Gleichgewicht der Dominante aufrecht.

B.

Die Sonate.

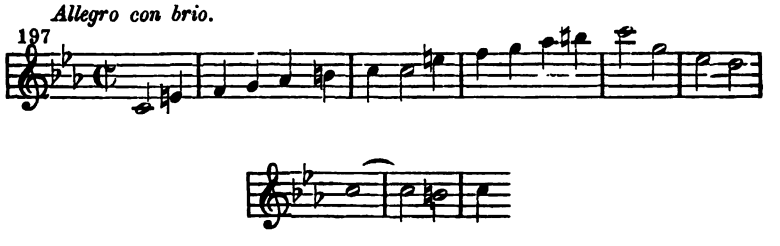
Durch Ausdehnung der Theile, und in Folge dessen des Ganzen, entsteht aus der Sonatine die Sonate. Das gegenseitige Verhältniss der Theile bleibt dasselbe, sowohl hinsichtlich der Modulation, als der Ausdehnung und metrischen Gestaltung im Allgemeinen. Auch die grosse Sonate ist nichts weiter, als eine Sonate von ungewöhnlicher Grösse der Dimensionen.

§ 36.

Ausdehnung des Hauptsatzes.

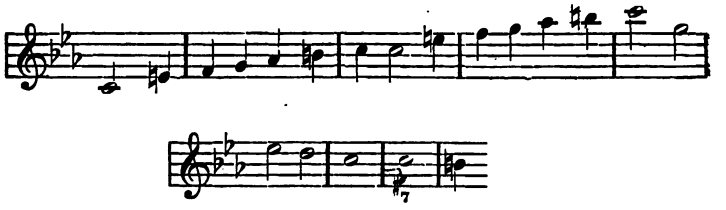
a) Durch Wiederholung.

Ist der Hauptsatz von hinreichender Bedeutung, insbesondere von charaktervoller, rhythmischer Construction, so kann er wiederholt werden, wobei der Schluss der Wiederholung zugleich als Anknüpfungspunkt für das Folgende gelten soll.



Dieses berühmte Thema aus Beethoven's Sonate pathétique op. 13, eignet sich durch den charaktervollen Gegensatz seiner beiden Theile zur Wiederholung, und es verlangt diese Wiederholung, weil es, in dem vorgeschriebenen schnellen Tempo, sich mit einem Male nicht gehörig einprägt. Bei der Wiederholung macht es aber einen Halbschluss, und auf diesem knüpft der Vermittelungssatz an.

198



In der Es-dur-Sonate op. 31 wiederholt sich der Hauptsatz in der höheren Octave, beidemal tonisch fest geschlossen.

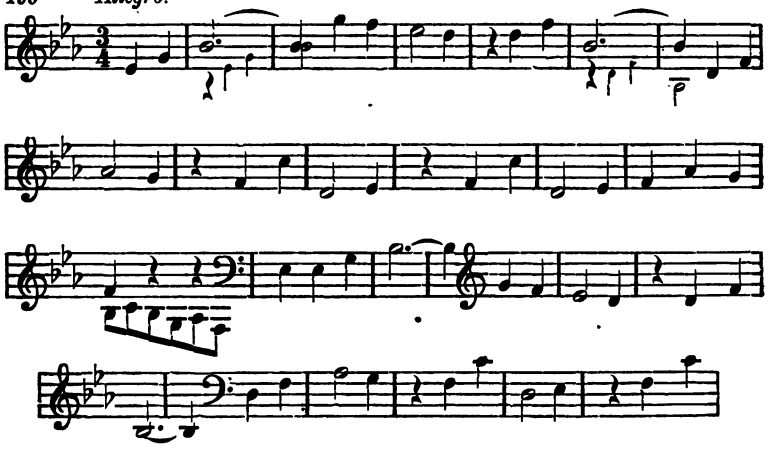
b) Durch Hinzufügung

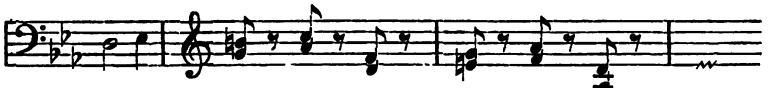
eines zweiten Satzes, der sich zum ersten gleichsam als Nachspiel, Coda oder Refrain verhält; eine bei Mozart häufige Form.

In der Es-dursinfonie dieses Meisters bildet das Thema die folgende, hier, um Raum zu sparen, nnr im dürftigsten melodischen Auszug gegebene 14 + 14‿ taktige Periode:

Mozart.

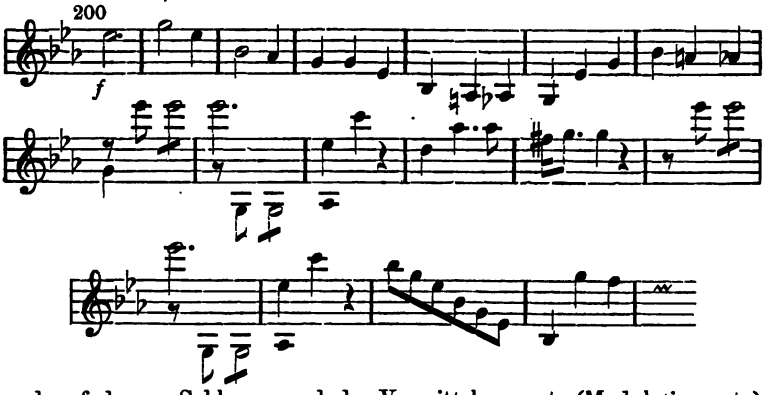
199 *Allegro.*





Auf dem (hier noch fehlenden) Schlusstakt dieses innig zarten Satzes, setzt nun ein feuriges *forte*, gleichsam als „Tutti“ ein, welches 18 Takte zählt,

200

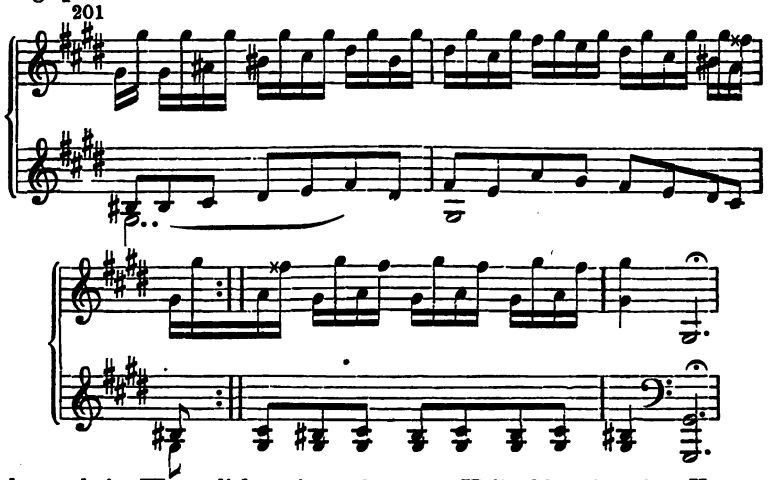


und auf dessen Schlussaccord der Vermittelungssatz (Modulationssatz) beginnt.

Auch die 8 Takte, die sich in der Pathétique-Sonate an die Wiederholung des Themas schliessen, kann man diesem als eine Art Schlussformel (Orgelpunkt mit Halbschluss) zurechnen, so dass wir dort also Wiederholung und Hinzufügung haben.

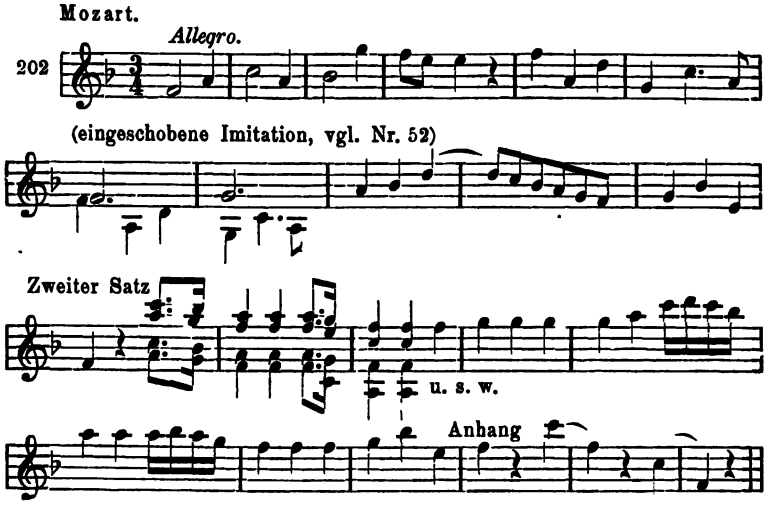
Sicher müssen wir in der Cis-moll-Sonate (op. 27), im Finale, den Orgelpunkt auf der Dominante:

201



der auch im Wesentlichen ein verlängerter Halbschluss ist, dem Hauptsatz hinzurechnen.

(Wir haben hier ein Beispiel jener geist- und charaktervollen Schlussformeln, welche Beethoven an die Stelle der früher üblichen trivialen Allerweltsschlüsse setzte.)



Das vorstehende Beispiel von Mozart unterscheidet sich aesthetisch wesentlich dadurch von dem zuerst angeführten, dass dem zweiten Thema ein zarterer Nachklang folgt, der in dem Anhang ganz und gar zu verklingen scheint. Die kleinere Form der Theile hat die kürzere Fassung des Ganzen zur Folge.

Durch eine Art von Vorspiel erweitert Beethoven das Thema der grossen B-dur-Sonate op. 106. (Siehe daselbst.)

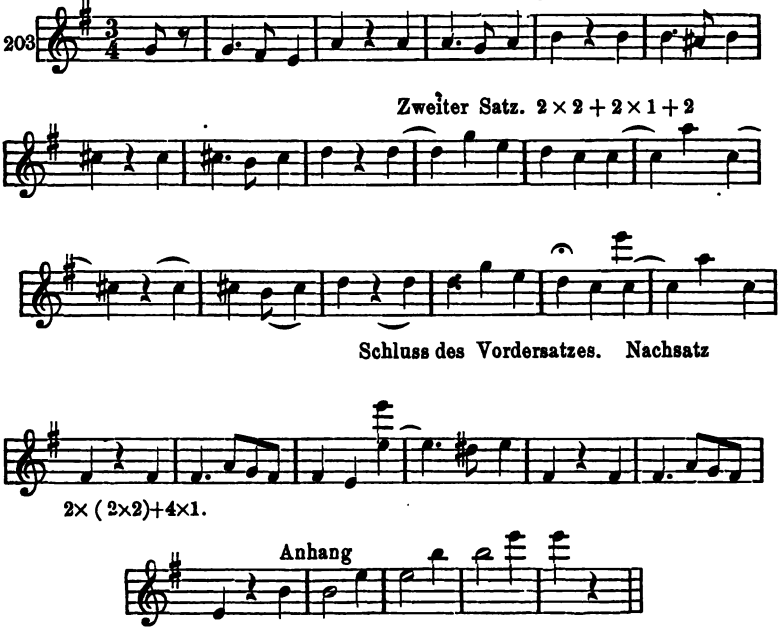
c) Durch Periodenbildung.

Die Periode ist wegen ihrer abgeschlossenen Form als Glied des Sonatensatzes weniger verwendbar. Meist bildet der Hauptsatz nur den Vordersatz einer Periode, an den sich (statt des Nachsatzes und mit den Motiven desselben) der Vermittelungssatz anreiht; dieser also, anstatt sich mit dem Vordersatz periodisch zusammenzuschliessen, greift über in das System einer neuen Tonart.

Indessen haben wir schon oben ein Mozart'sches Beispiel gehabt, in welchem sich eine lange Periode mit einem andern Satze zum Hauptsatz vereinigte. Es finden sich auch ausgedehnte Perioden, welche allein den ganzen Raum des Hauptsatzes in Anspruch nehmen.

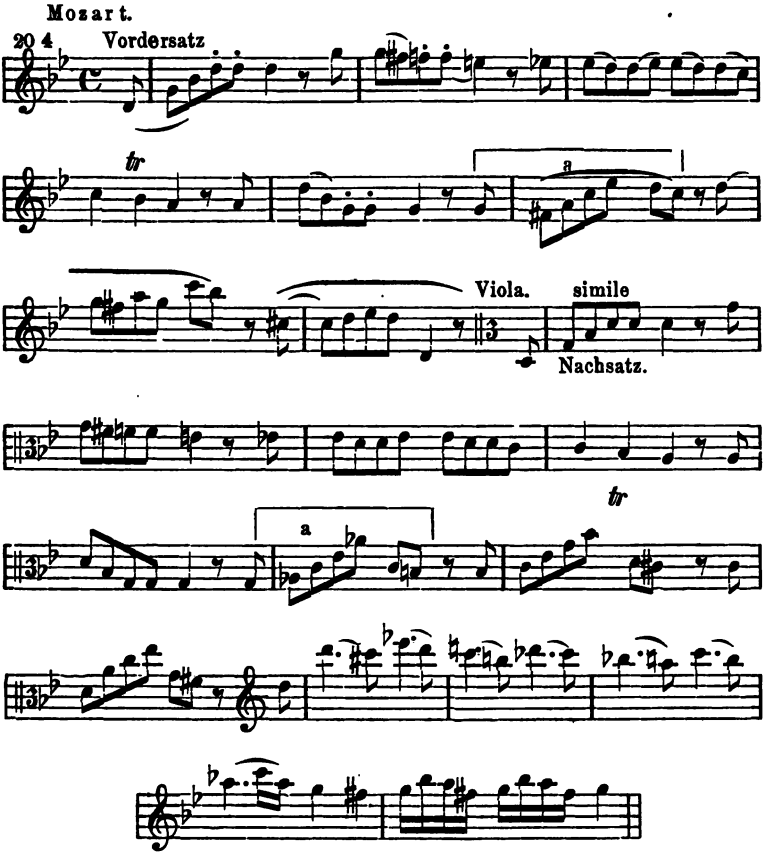
Wir geben hier zwei Beispiele, eins von Beethoven mit bedeutend verkürztem, eins von Mozart, mit bedeutend verlängertem Nachsatz, beide nur im dürftigsten melodischen Auszuge, die Ergänzung dem Gedächtniss des Schülers zuversichtlich überlassend.

Beethoven. Erster Satz. 4 × 2 Takte, viermalige Phrase (§ 1, 2).



Hier folgt auf den, im achten Takt schliessenden, aus vier Zweitakten bestehenden, ein zweiter Satz ohne jegliche thematische Beziehung zum ersten, aber in entschiedenstem aesthetischen Gegensatz zu demselben, und schliesst mit einem Halbschluss; so haben wir also einen sechzehntaktigen Vordersatz. Der Nachsatz, der an das Motiv des ersten Vordersatzes wenigstens anklingt, besteht aus nur 2×4 Takten, wird aber durch einen kleinen, unmittelbar dazugehörigen Anhang auf 12 Takte gedehnt. Unmittelbar an diesen schliesst sich der Vermittlungssatz an.

Uebrigens haben wir hier ein treffendes Beispiel der grossen dreitheiligen Periode, (§ 7) welche, wie das Mozart'sche Beispiel (Nr. 38), zwei Vordersätze hat.

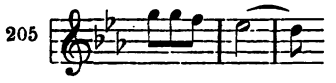


Hier sehen wir schon die ersten vier Takte einen Halbschluss bilden, der sie als Vordersatz einer Periode zu charakterisiren scheint. Die Fortsetzung gestaltet sich aber nicht zur Periode, sondern bildet abermals einen Halbschluss (mit dem übermässigen Sextaccord). Auch aesthetisch fehlt, durch die vorwärts treibende Behandlung der Motive, der Charakter des Nachsatzes, wenngleich die Motive die des ersten Vordersatzes sind. Jetzt erst beginnt der eigentliche Nachsatz, welcher sich dem achttaktigen Vordersatz mit fünfzehn Takten entgegenstellt. Die Verlängerung knüpft sich an das Motiv [a], welches zweimal wiederholt wird, und zu einem thematisch freien Schlusse führt.

Durch die an vorstehenden Beispielen beobachtete Verkürzung und Dehnung des Nachsatzes, wird der Periode der in sich geschlossene, der Sonatenform widersprechende Charakter genommen.

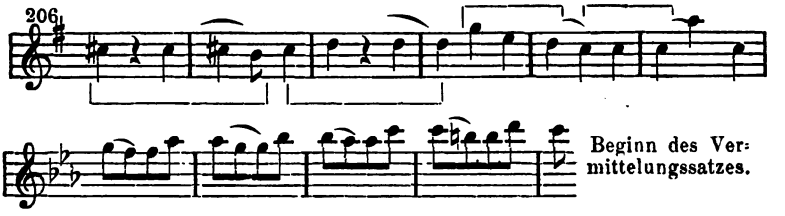
In der **C-moll**-Sinfonie bildet Beethoven, nach 5 Takten Einleitung, einen ausgedehnten Vordersatz von 16 Takten. Diesem entspricht — nach 3 Takten der Einleitung — ein Nachsatz von 20 Takten. Die Dehnung um 4 Takte ergibt sich aus dem Motiv des Vordersatzes:

205



welches im Nachsatz auf folgende Art umgestaltet und ausgeführt wird:

206.



Beginn des Vermittelungssatzes.

Dieser Hauptsatz stellt also eine grosse Periode dar, welche — ausser den 8 Takten, welche auf die Einleitung fallen, — 36 Takte umfasst. Der Schluss dieser Periode ist aber durch die Theilung und anstrebende Bewegung des Motives rhythmisch so construirt, dass er das Gefühl des Schlusses gar nicht aufkommen lässt, sondern unaufhaltsam weiterdrängt: die **hohe Kunst** der Sonatenform die Cadenzen durch rhythmische Construction zu vermeiden.

Selbstverständlich gibt es noch andere Arten den Hauptsatz zu verlängern. Nach den vorstehenden Erörterungen wird es dem jungen Componisten leicht, dieselben in den Werken der Meister aufzufinden und nachzubilden.

Fünfundzwanzigste Aufgabe.

Bilde nach der hier gegebenen Anleitung ausgedehnte Hauptsätze der Sonatenform bis zum Eintrittspunkt des Vermittelungssatzes. Verwende dazu so viel wie möglich schon vorhandenes Material.

Warnung!

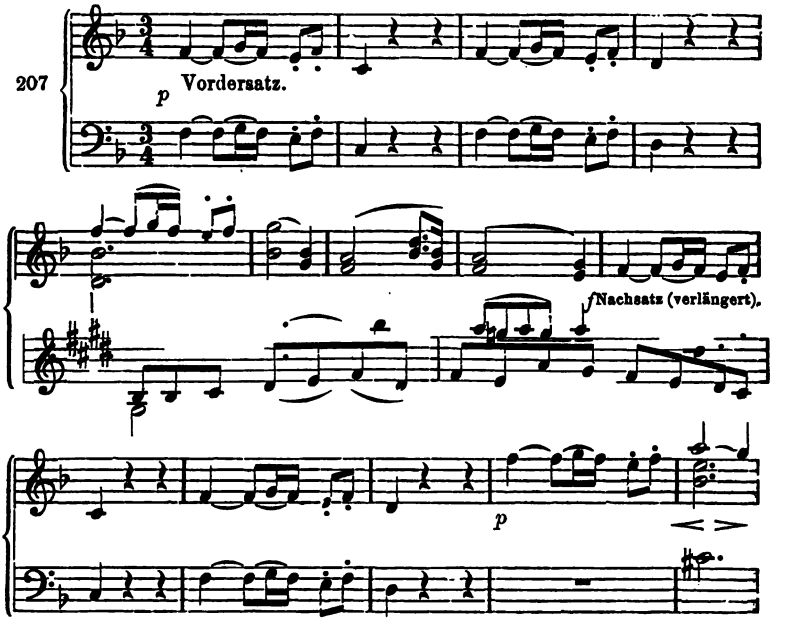
Man hüte sich ja, diese Sätze in Form von dürftigen melodischen Auszügen, wie sie hier theilweise gegeben werden müssen, zu componiren, und nachher den harmonischen Satz hinzuzufügen. Dieses Verfahren macht den Satz oberflächlich, trocken und altmodisch, weil es auf unkünstlerischer Abstraction beruht; vielmehr soll der junge Künstler stets den ganzen harmonischen Satz im Kopfe haben, sowie die Darstellung durch dasjenige Organ, dessen er sich gerade bedient.

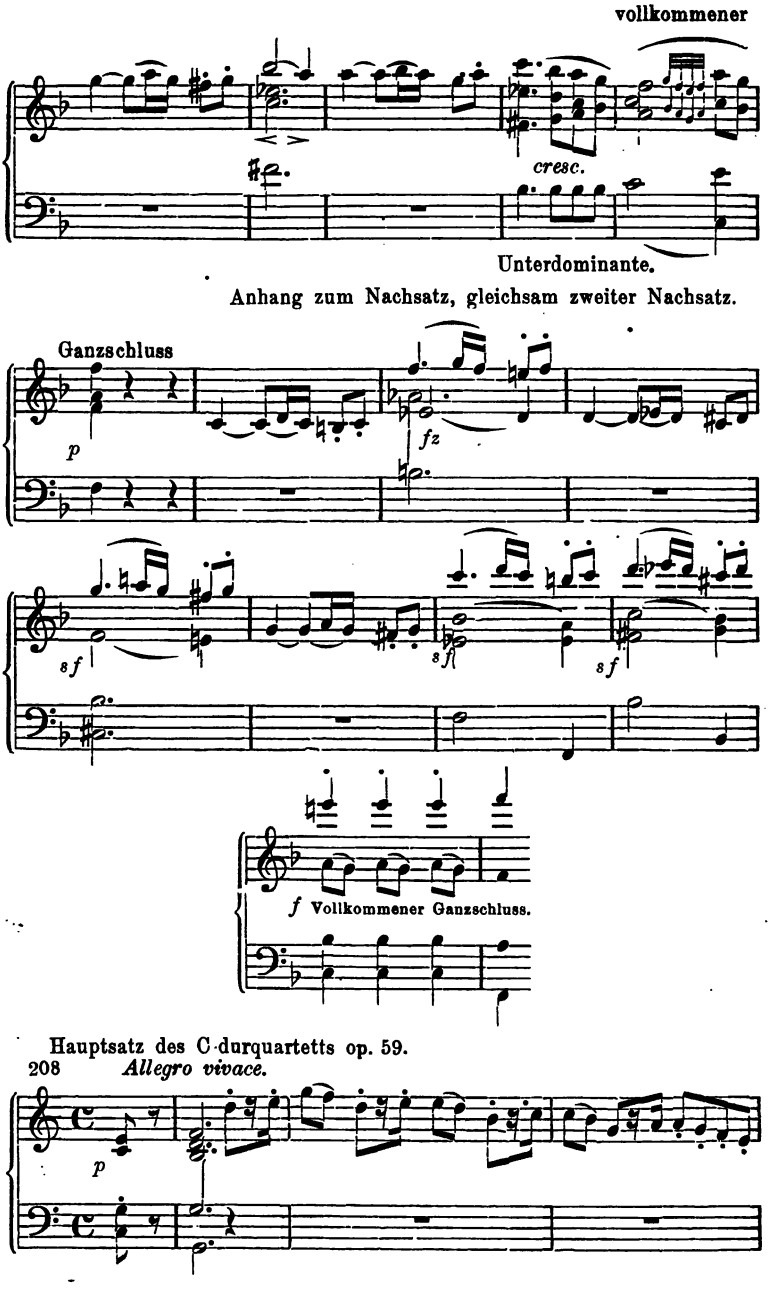
Um der Anregung der Phantasie auch etwas Ganzes zu bieten, folgen hier einige Muster von Beethoven in vollständiger Mittheilung.

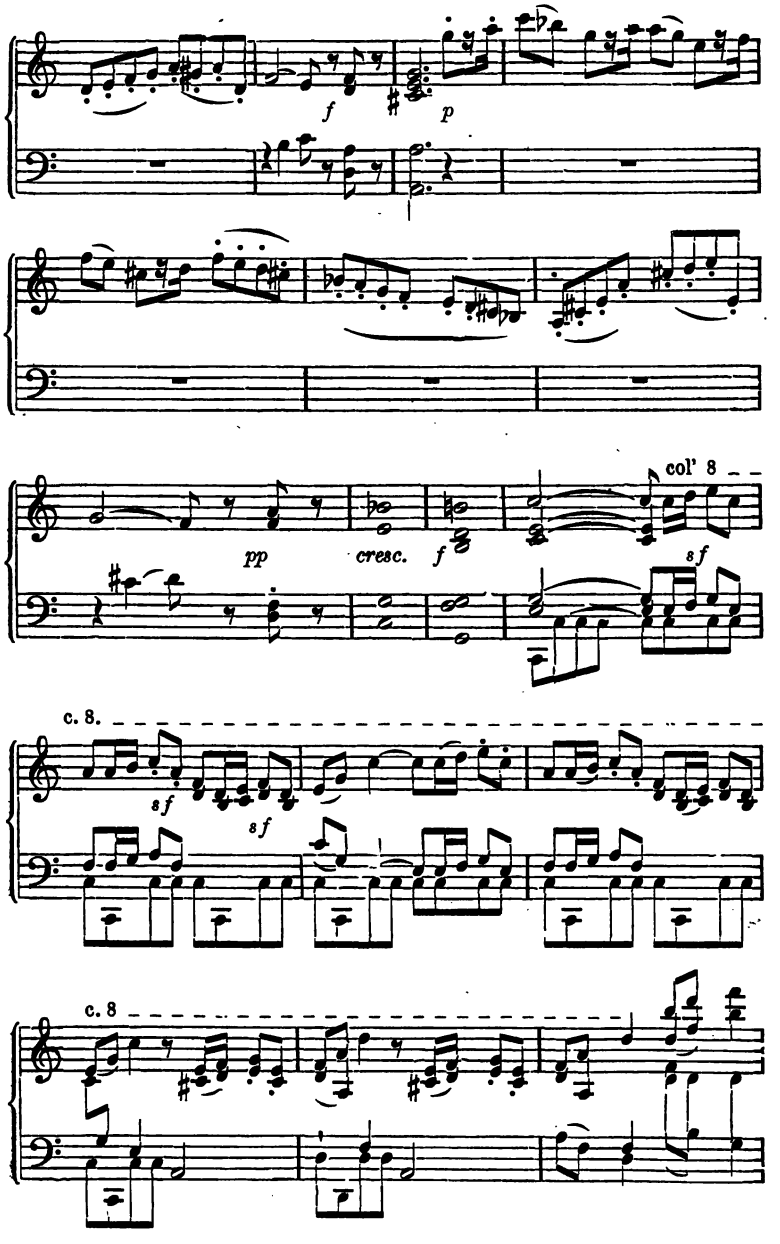
Muster.

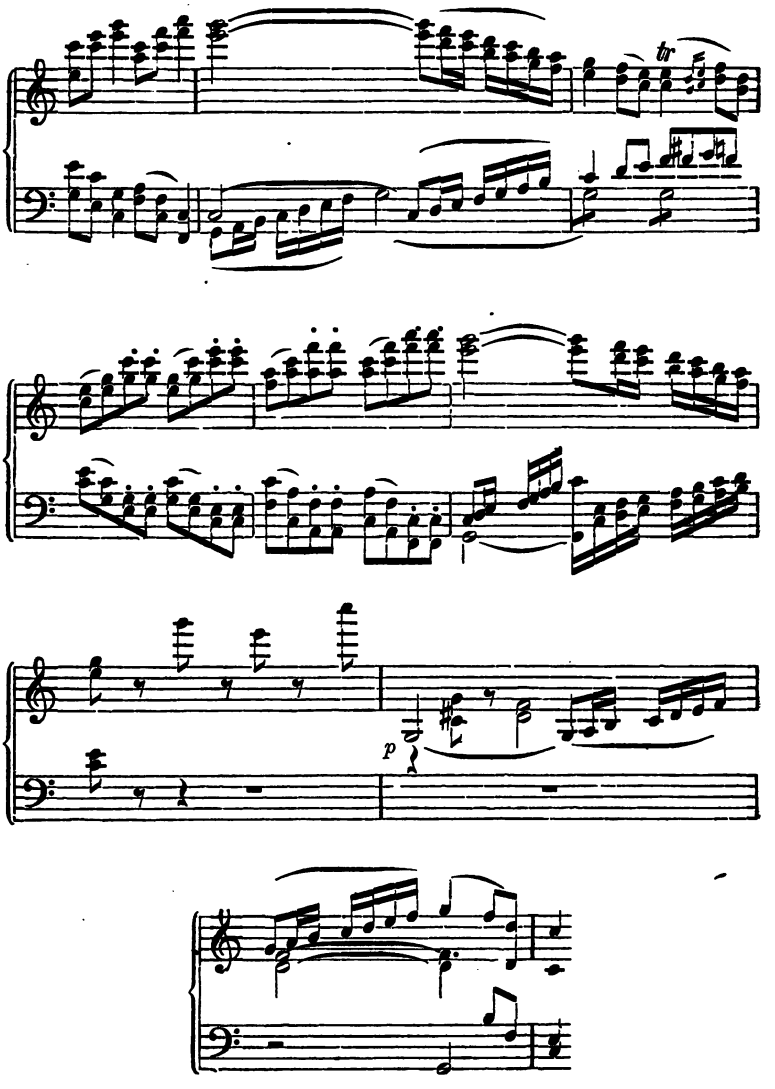
Beethoven. Hauptsatz des F-durquartetts op. 18.

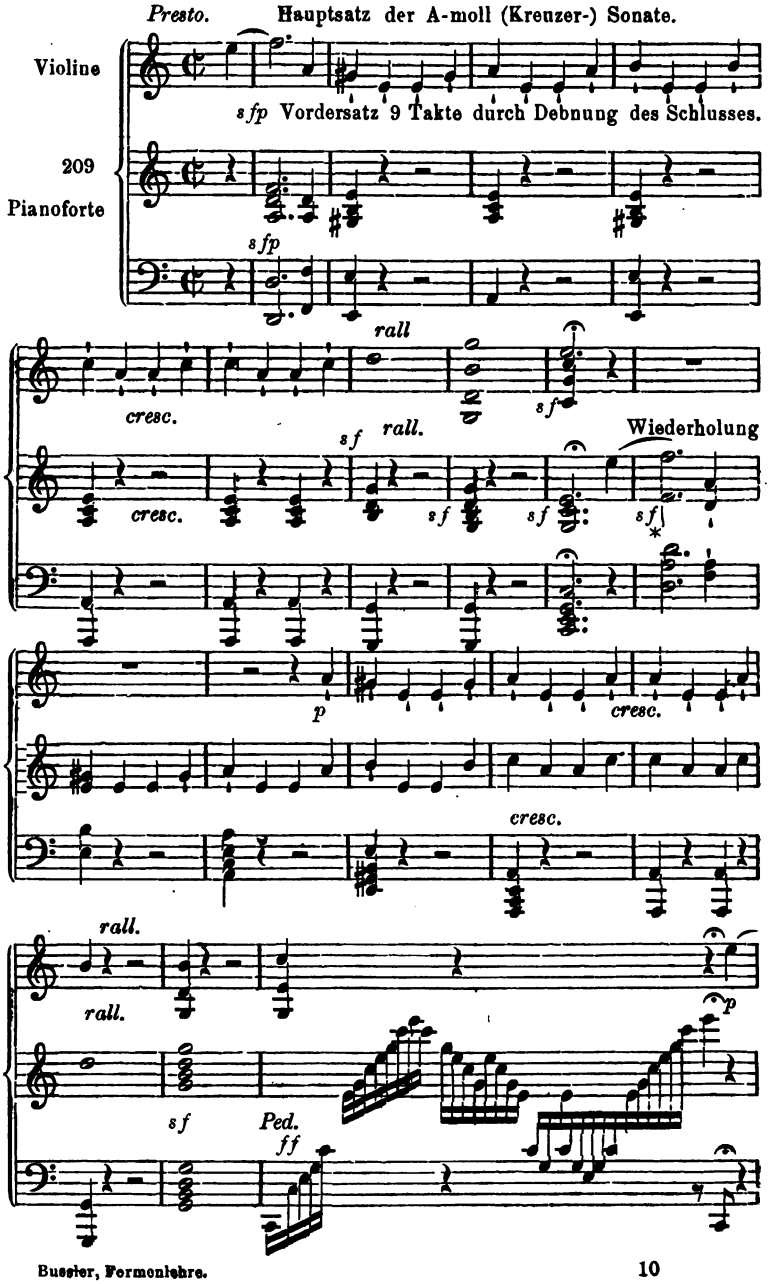
Allegro con brio.

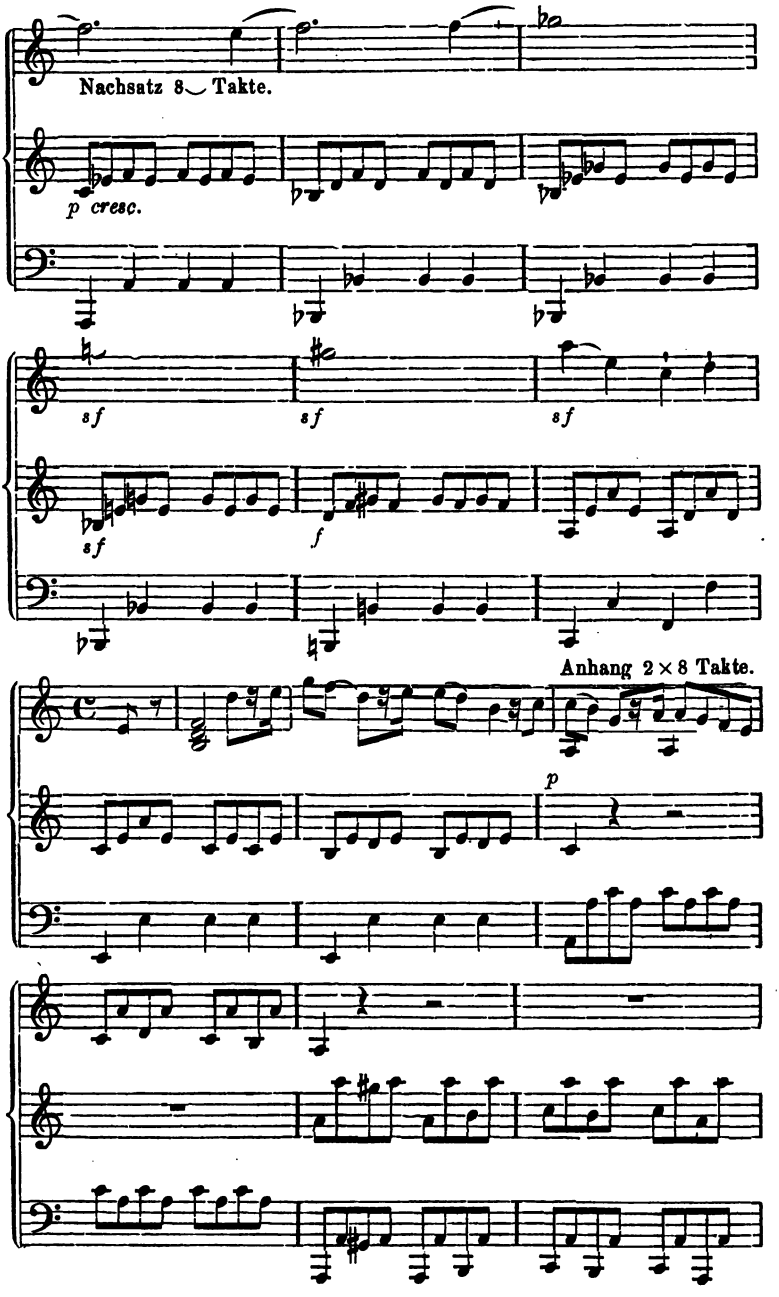


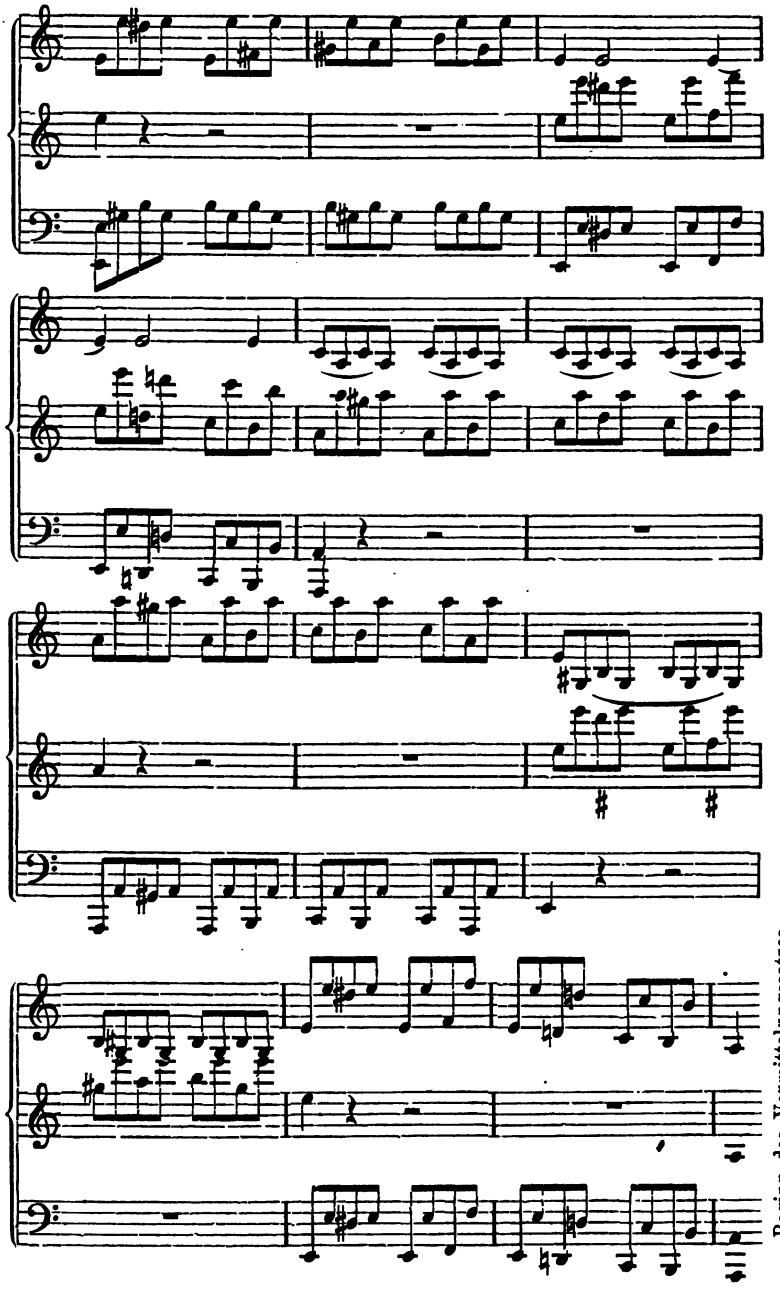

vollkommener
cresc.
Unterdominante.
Anhang zum Nachsatz, gleichsam zweiter Nachsatz.
Ganzschluss
p
fz
sf
sf
sf
f Vollkommener Ganzschluss.
Hauptsatz des C-durquartetts op. 59.
208
Allegro vivace.
p


f
p
pp
cresc.
f
col' 8
sf
c. 8.
sf
sf
c. 8


tr
p


Presto.
Hauptsatz der A-moll (Kreuzer-) Sonate.
Violine
sfp Vordersatz 9 Takte durch Dehnung des Schlusses.
209
Pianoforte
sfp
rall
cresc.
sf
rall.
Wiederholung
cresc.
sf
sf
sf
p
cresc.
cresc.
rall.
rall.
sf
Ped.
ff
p


Nachsatz 8 Takte.
p cresc.
sf
sf
sf
sf
f
Anhang 2 × 8 Takte.
p



Beginn des Vermittelungssatzes.

§ 37.

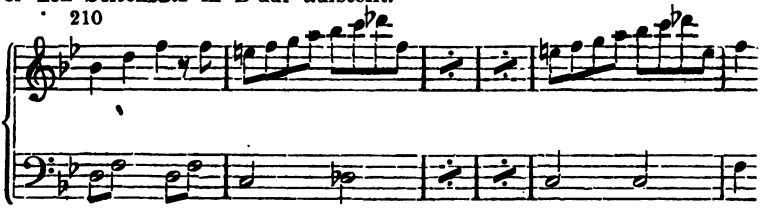
Der Vermittelungssatz.

Der Vermittelungssatz ist im ersten Theile der Sonatenform bekanntlich Modulationssatz, durch den die neue Tonart (des Seitensatzes) eingeführt wird. Das Verfahren der Modulation ist dabei ein mehr oder weniger durchgreifendes.

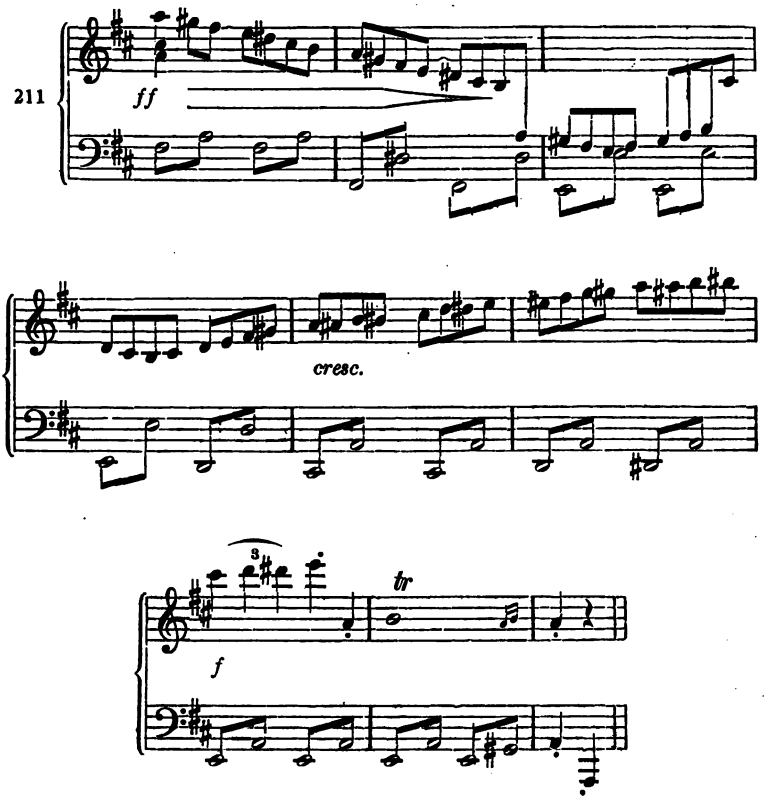
1. Bei der Sonatine lernten wir S. 127, ein Verfahren kennen, welches nur einen Halbschluss auf der Oberdominante macht, und darauf das zweite Thema in der Tonart der Oberdominante folgen lässt. Ein so loses Verfahren findet sich in der grösseren Sonate zwar selten, aber es findet sich doch, besonders bei Mozart. In diesem Fall ist also die leichte Aufgabe des Vermittelungssatzes einen Halbschluss herbeizuführen.
2. Gründlicher geschieht die Modulation, wenn die Einführung der neuen Tonart durch ihre Dominant-Septimenharmonie geschieht, wie in der als Muster gegebenen Sonatine von Kuhlau. Hier geht dem Eintritt des Seitensatzes doch der Dominantseptimenaccord seiner Tonart voraus.
3. Am gründlichsten aber, und in grossen Sonaten am häufigsten, ist das Verfahren, über die neue Tonart hinweg, in ihre Oberdominante zu moduliren. Will man beispielsweise von C-dur nach G dur, so modulirt man erst nach D-dur, und von da, gewissermassen zurück, nach G-dur. Will man von A-moll nach E-moll, so modulirt man nach H-dur als Oberdominante von E-moll. Die Oberdominante wird in dieser Anwendung mit einem alten, nicht recht verständlichen Ausdruck: Wechseldominante genannt. Wechseldominante bezeichnet also die Oberdominante der Oberdominante. Will man von C-moll nach Es-dur so modulirt man nach B dur, Dominante der Parallele.

So modulirt z. B. Mozart in der G-moll-Sinfonie, obgleich er die Parallele schon erreicht hat, noch in deren Oberdominante, ehe er den Seitensatz in B dur aufstellt.

210



Zwischen den beiden zuletzt aufgestellten Verfahrungsweisen liegt diejenige in der Mitte, welche einen Ganzschluss in der neuen Tonart macht, wie in der D dur-Sonate op. 11 von Beethoven.



Der Vermittelungssatz selbst zeigt nun, in seiner erweiterten Gestalt in der Sonate, meist eine der folgenden Constructionen.

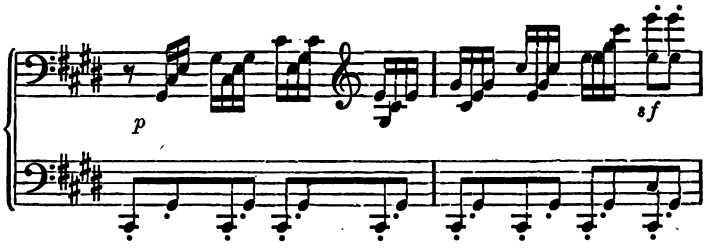
a. Dem Hauptsatz thematisch entlehnt,

knüpft er an diesen als Nachsatz oder Wiederholung an, und leitet die Motive desselben in die neue Tonart.

So Beethoven in Finale der Cis-mollsonate, wo der Hauptsatz als Vordersatz, mit dem in Nr. 201 gegebenen Anhang, schliesst.

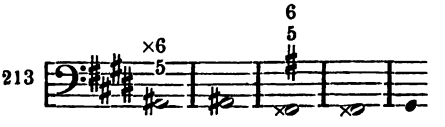
Jetzt scheint der Nachsatz zu beginnen, wenigstens erscheint sofort wieder der Anfang:

212



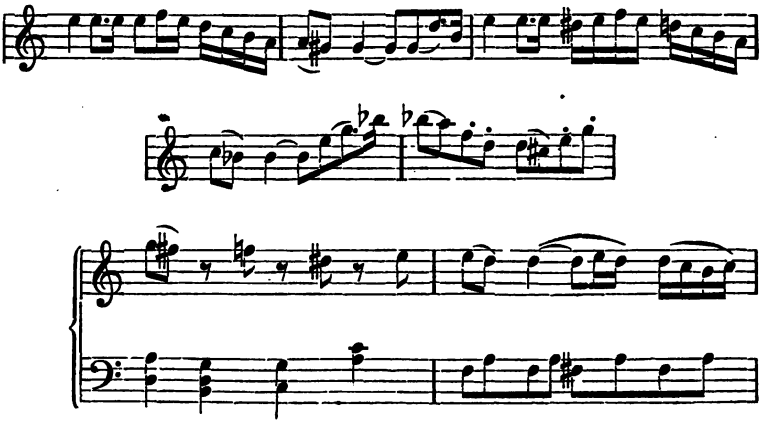
Anstatt sich aber in die Haupttonart zurückzuwenden, modulirt der Satz mit dem Hauptmotiv, welches schliesslich eine etwas weichere Gestalt annimmt, nach der Oberdominanttonart gis-moll, wo denn alsbald das zweite Thema beginnt.

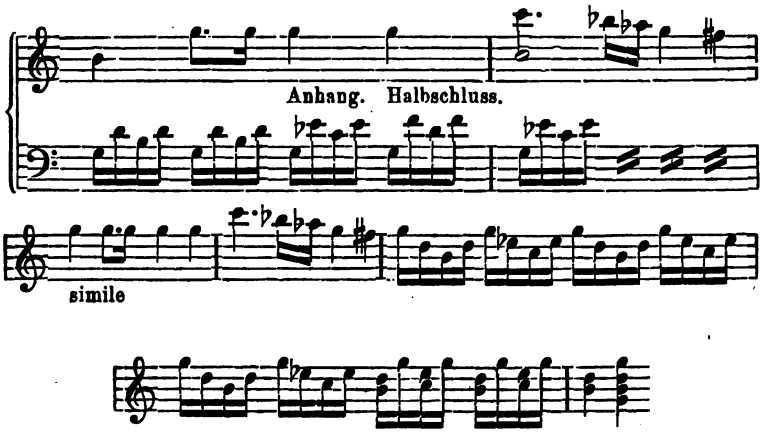
213



Schliesst das Thema tonisch, so tritt an Stelle des Nachsatzes die Wiederholung, so in ziemlich kleinen Rahmen in der A-moll-sonate von Mozart. Das Thema ist ein achttaktiger Satz, auf dessen letztem Takte die Wiederholung, und mit ihr der Vermittelungssatz eintritt.

214 Wiederholung und Vermittelungssatz.





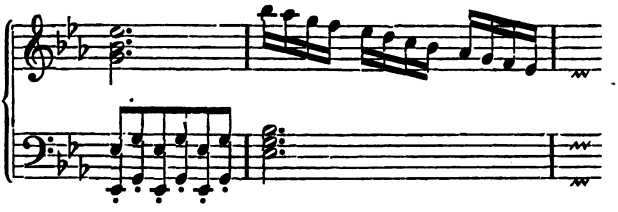
Wie in dem Beethoven'schen Beispiel dem modulirenden Nachsatz eine Schlussformel auf der Dominante voranging, so folgt in diesem Mozart'schen Beispiel eine solche Formel auf der Dominante der neu erreichten Tonart dem wiederholenden Satze.

In der Es-dur-Sonate op. 31 knüpft der Vermittelungssatz nach wiederholtem Hauptsatz (§ 36 a) mit dem Haupmotiv desselben an, um schliesslich mit dem zweiten Motiv die vorgeschriebene Modulation zu machen.

b. Selbständig.

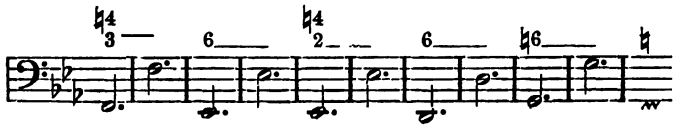
Der Vermittelungssatz bildet sich aus eigenen Motiven. So ist es z. B. in der Es-dursinfonie von Mozart. An den unter Nr. 199 u. 200 gegebenen Hauptsatz des ersten Allegro schliesst sich der Vermittelungssatz unmittelbar an mit dem Motiv:

215



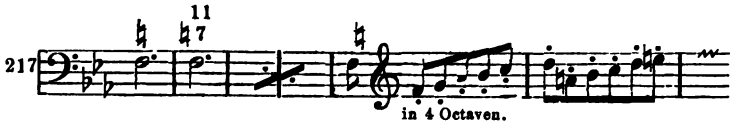
Dasselbe, ein Zweitakt, wiederholt sich modulirend fünfmal:

216



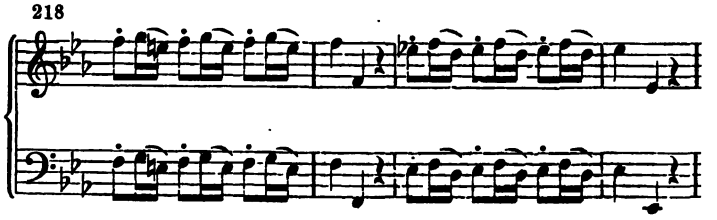
setzt sich in F-dur auf einem Orgelpunkte fest,

217



um dann mit einem ganz neuen Motiv:

218



nach B-dur, in den Seitensatz zu lenken.

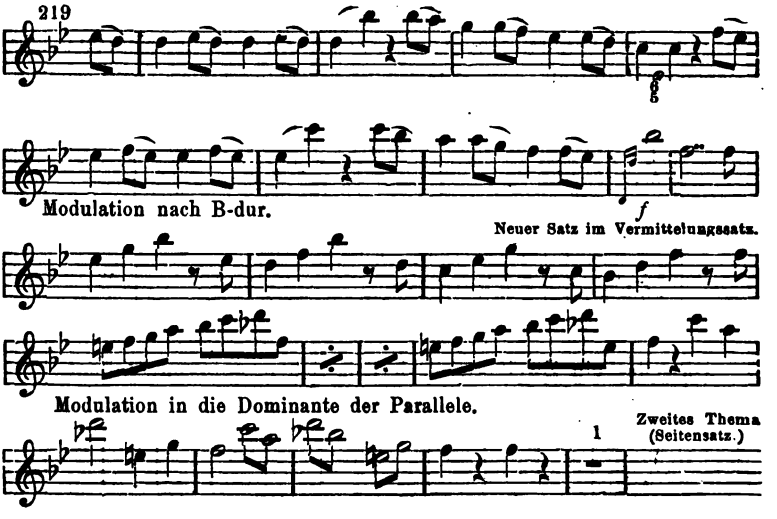
Ganz selbständig befindet sich in der Don-Juan-Ouverture der Vermittelungssatz zwischen dem Haupt- und Seitensatz.

c, a u. b vereinigt.

Der Vermittelungssatz knüpft an den Hauptsatz an, schreitet aber zu eigener Satzbildung fort.

In der Gmoll-Sinfonie bildet Mozart das Thema in Gestalt eines ausgedehnten Vordersatzes von 16 Takten. An diesen Vordersatz schliesst sich nun der Nachsatz:

219



Hier sehen wir also den Vermittelungssatz als Nachsatz beginnen und zu selbständiger Satzbildung fortschreiten, bevor er in den Seitensatz hinüberleitet. Eigenthümlich ist es, dass dieser neue Satz sich in der Tonart des Seitensatzes schon befindet, und doch in diese modulirt. Ganz ebenso verfährt Mozart in der C-mollsonate (Vgl. Nr. 35).

Sechsundzwanzigste Aufgabe.

Bilde nach den hier angegebenen Weisen zu den Hauptsätzen der vorigen Aufgabe Vermittelungssätze, welche auf eine der S. 148 unter 2) und 3) angegebenen Arten in die Tonart des zweiten Themas einführen.

§ 38.

Das zweite Thema oder der Seitensatz.

Das zweite Thema bildet gewöhnlich zum ersten den grössten Gegensatz, der im ganzen Satze vorkommt, besonders gestaltet es sich gern gesangreicher, wenn das erste Thema figurativ sehr ausgebildet war. Im übrigen zeigt seine Construction eine ebenso grosse Mannigfaltigkeit, wie die des ersten Satzes, ja es ist vielleicht eine noch grössere statthaft, weil die bisherige Entwickelung schon vielseitige Anregung gegeben hat.

Die Ausdehnung des zweiten Themas ist in der Regel ein wenig grösser als die des ersten Themas ohne Vermittelungssatz, aber bedeutend geringer als die des ersten Themas mit Vermittelungssatz. Wir geben unten zwei „zweite Themata“ als eine Probe der Construction.

Das zweite Thema ist immer in seiner Haupttonart fest abzuschliessen.

Die Tonart des zweiten Themas ist bekanntlich (§ 37):

in Dur: die Oberdominanttonart,

in Moll: die Parallele, oder die Oberdominanttonart in Moll.

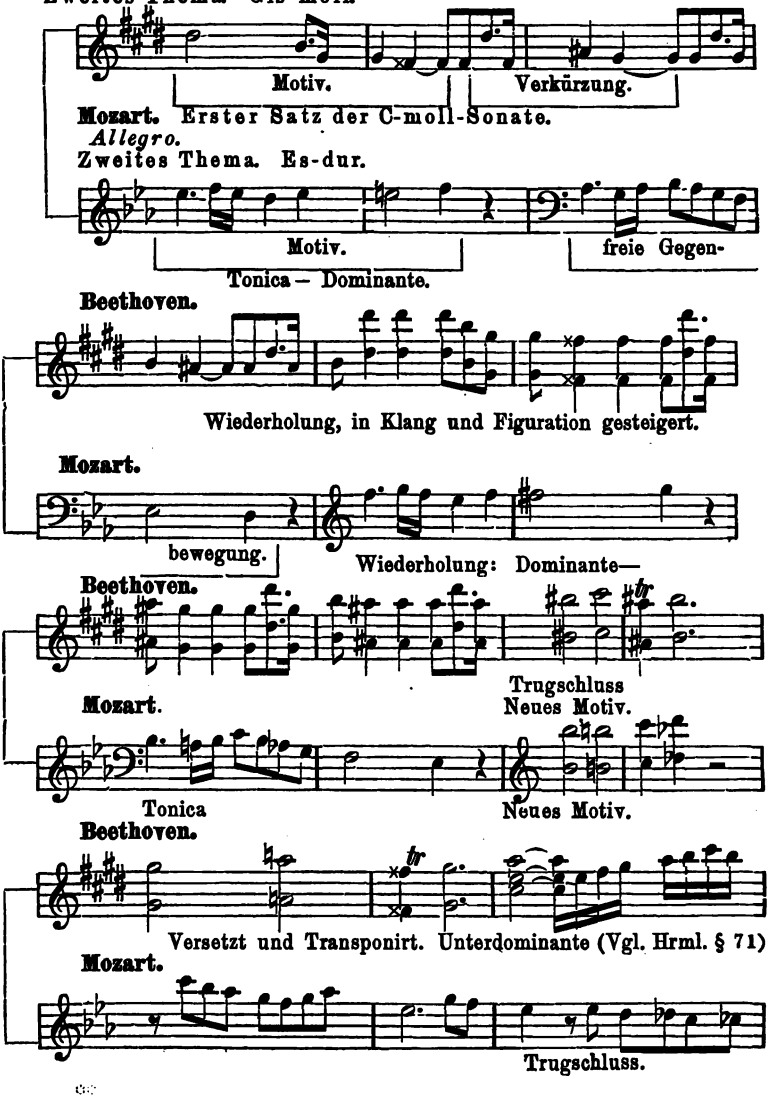
In den bekanntesten und zugänglichsten **Sinfonien, Sonaten, Quartetten von Beethoven,** den drei letzten Sinfonien von **Mozart** (G-moll, Es-dur, C-dur) und andern sonatenförmigen (ersten) Sätzen

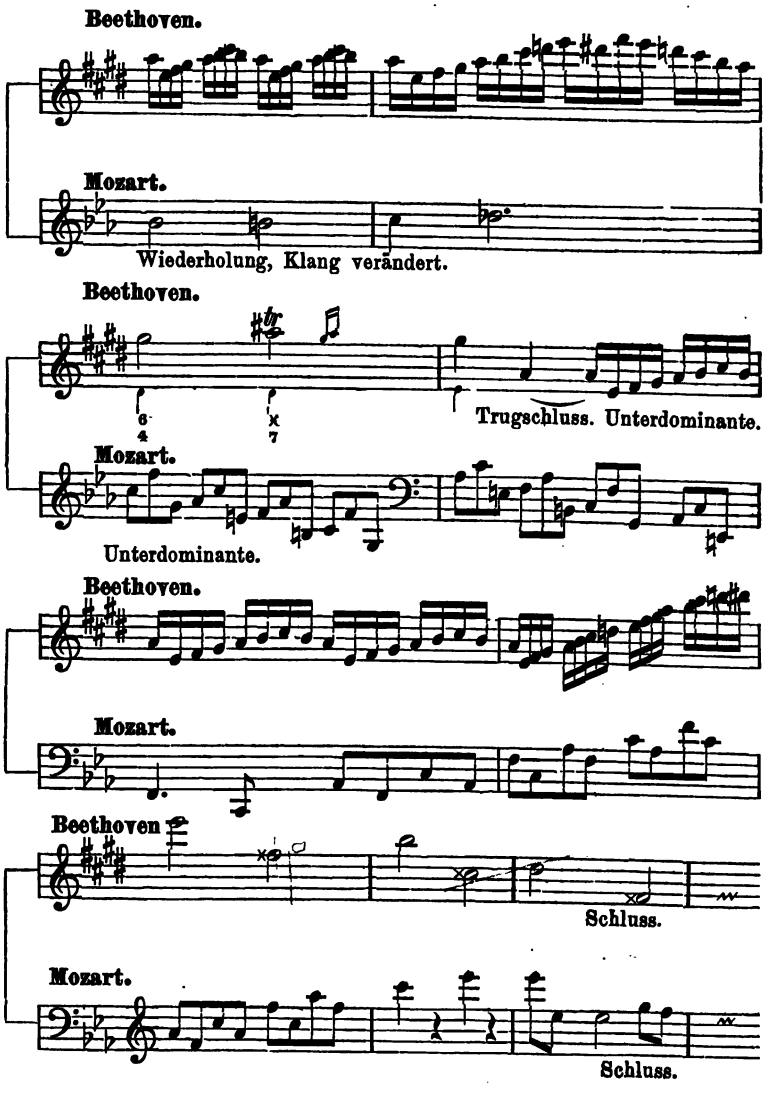
dieser Meister und Haydn's, hat der Schüler hiernach die Construction der zweiten Themata zu prüfen, und ihr Verhältniss zum ersten festzustellen.

220 **Beethoven.** Finale der Cis-moll-Sonate.

Allegro.

Zweites Thema. Gis-moll.



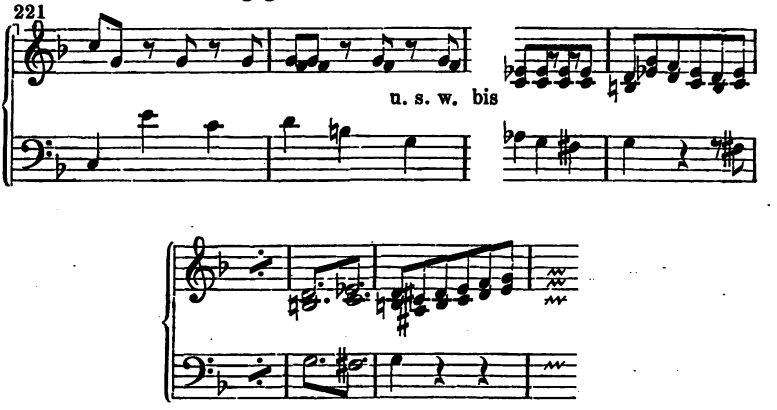


Man sieht, dass auch hier, und zwar noch weniger als beim Hauptsatz, beide grossen Meister sich nicht an die Motive der ersten Takte halten, sondern diese nach einmaliger Wiederholung verlassen, um in neue überzugehen. Der Satz selbst aber wird vollkommen geschlossen.

Siebenundzwanzigste Aufgabe.

Componire die Seitensätze zu den bisherigen Arbeiten. Auch hierbei ist möglichst früheres geeignetes Material zu verwenden — nicht um die Anstrengung der Phantasie zu ersparen, sondern weil es sich hier nicht um Erfindung, sondern um Formbildung handelt, und nicht das Genie, sondern der Geschmack erzogen wird.

Ein Beispiel, wo sich zwischen dem abgeschlossenen zweiten Thema (61 taktige Periode) und dem folgenden Schlusssatz ein Verbindungssatz (mit neuen Motiven) einschiebt, bietet die F-dursonate von Mozart, deren Thema Nr. 202 gegeben ist.



Noch erheblicher ist in der Kreuzer-Sonate der zwischen Seitensatz und Schlusssatz eingeschobene Vermittelungssatz, der die ganze Modulation noch einmal vollzieht. Im ersten Falle ist es zulässig, den neuen Vermittelungssatz für einen ganz eigenartigen Vordersatz des Schlusssatzes zu halten, im zweiten Falle ist die Annahme eines derartigen Nachsatzes zum zweiten Thema, statt eines abermaligen Vermittelungssatzes, denkbar.

§ 39.

Der Schlusssatz.

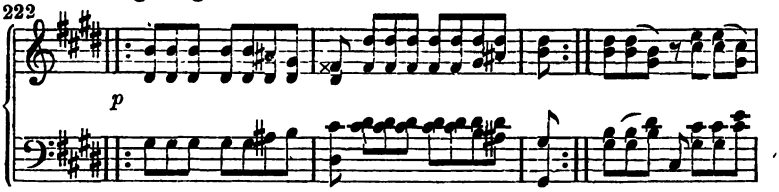
In aesthetischer Hinsicht nähert sich der Schlussatz in der Regel

wieder dem Charakter des ersten Themas, besonders wenn dieses lebhafter figurirt war. Seine Ausdehnung ist gewöhnlich derart, dass sie das Gleichgewicht in der Zweitheilung des Satzes ungefähr herstellt (§ 30).

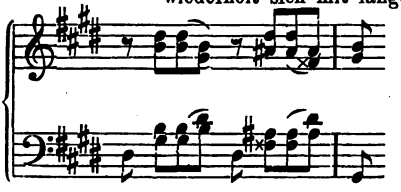
Technisch hat er im Ganzen den Charakter einer ausgedehnten Schlussformel über ein melodisches Motiv. Man findet den Schlusssatz sowohl wiederholt, als auch zusammengesetzt.

Die Krone aller Schlusssätze ist der der Cismollsonate von Beethoven. Er schliesst sich unmittelbar dem zweiten Thema an, und wird in Steigerung wiederholt.

222



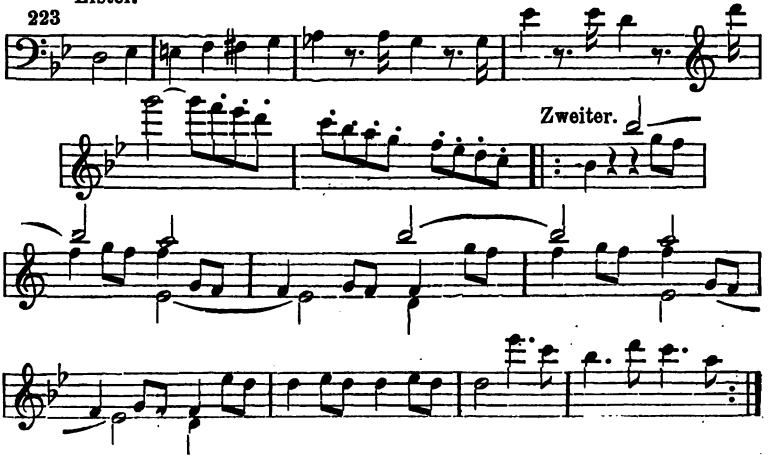
wiederholt sich mit längerem Schluss -

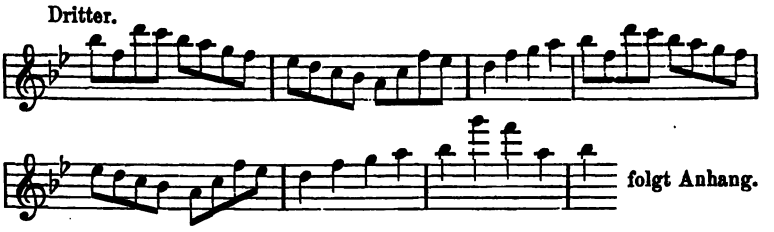


Der Schlusssatz in Mozart's G-mollsinfonie bildet sich aus drei Sätzen.

Erster.

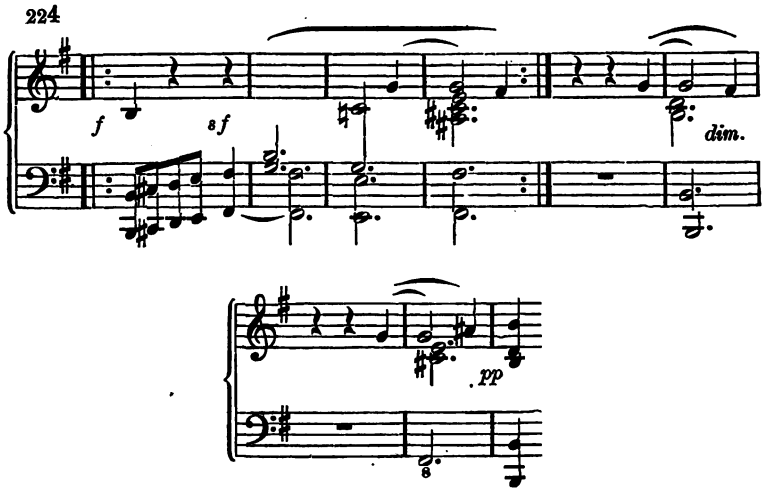
223





Bisweilen erscheint der Schlusssatz nur als ein Anhang zum zweiten Thema. So in Beethovens E-moll-Sonate op. 90. (Vgl. § 36 Nr. 203).

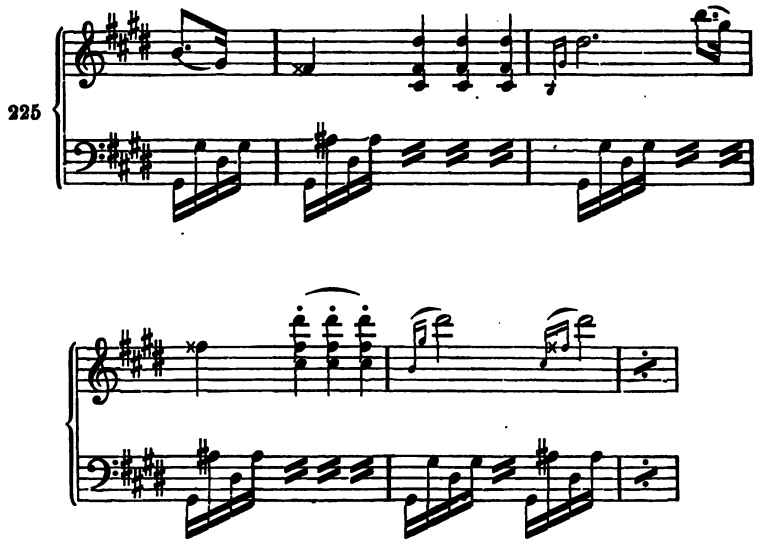
224



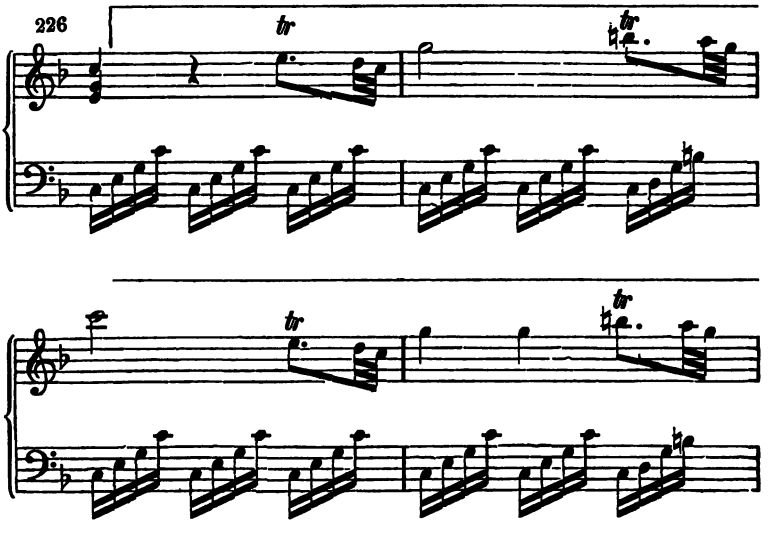
§ 40.

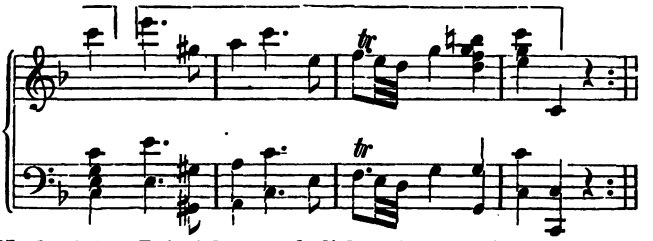
Der Anhang.

Der Anhang, der uns von der Sonatinenform her als fünfter Theil derselben bekannt ist, beschränkt sich auch in der Sonatenform zuweilen auf einige Accorde, doch kommt es auch vor, dass er grössere Dimensionen annimmt, ja mehrere kleine Sätze einschliesst. Mustergültig in Bezug auf klare Sonderung der Theile und normale Beschaffenheit derselben ist hier wieder die Cis-mollsonate, wo sich an den Nr. 222 gegebenen Schlussatz als Anhang folgender gleichsam verklingende Satz anschliesst. Construction: $2 \times 2 + 2 \times 1$.



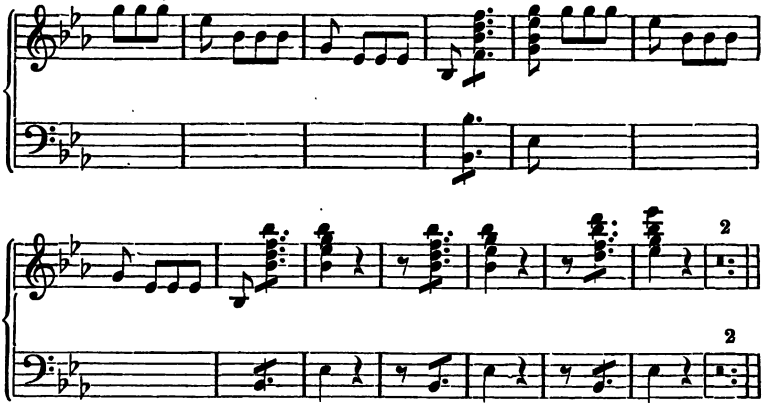
Ein Beispiel, wo der Anhang aus zwei verschiedenen Theilen besteht, bietet die F-dursonate von Mozart (Nr. 202).





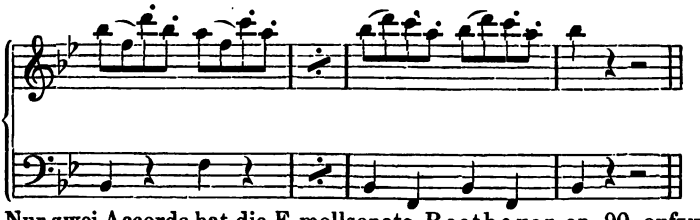
Noch einige Beispiele gewöhnlicher Construction:

227 Beethoven, C-moll-Sinfonie



Mozart, Gmoll-Sinfonie.

228



Nur zwei Accorde hat die E-mollsonate, Beethoven op. 90, aufzuweisen. Diese schliessen sich an Nr. 224 an. Ausnahmsweise (sehr selten) fehlt der Anhang gänzlich.

§ 41.

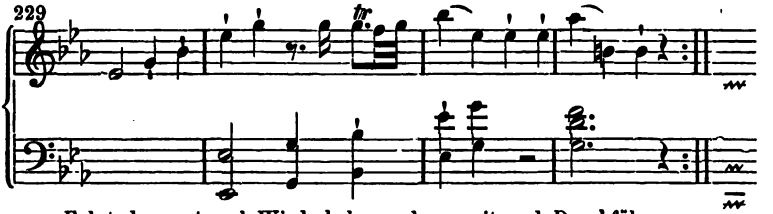
Die Ueberleitung.

Von der Sonatine her (vgl. Nr. 177) ist uns bekannt, dass, behufs Anknüpfnng der Wiederholung oder der Fortsetznng, sich an

den Schluss des ersten Theiles ein Verbindungsglied mittelbar oder unmittelbar anschliesst. Das Bedürfniss eines solchen Gliedes ergibt sich aus dem Verhältniss des Schlusses zum Wiederanfang (resp. Fortgang in den zweiten Theil).

So bedient sich in der C-mollsonate (Nr. 35) Mozart zu beiden Zwecken der, dem Hauptthema entlehnten Figur:

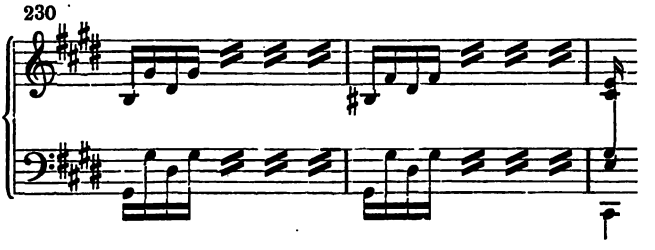
229



Folgt das erstemal Wiederholung, das zweitemal Durchführung.

An den, Nr. 225 gegebenen, Anhang im Finale der Cis-moll-Sonate fügt Beethoven folgende Ueberleitung:

230

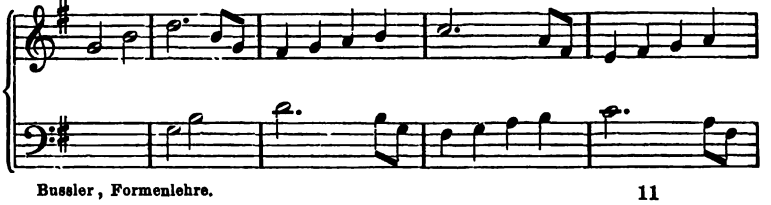


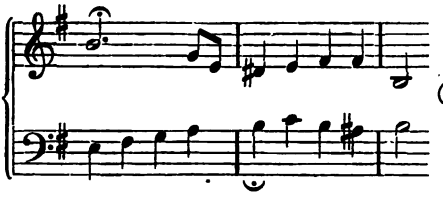
Beginnt die Wiederholung.

Diese Art, die Ueberleitung aus Motiven des Hauptthemas zu bilden, ist, besonders bei Beethoven und dessen Nachfolgern, sehr häufig, fast regelmässig.

In der E-mollsonate für Klavier und Violine bedient sich Mozart zum Ueberleitungssatz sogar eines aus dem Hauptthema gebildeten Canons,

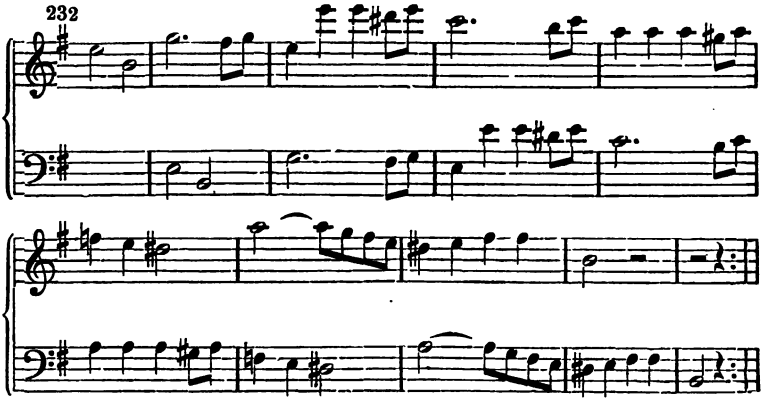
231 in Octaven gespielt.





(Vgl. Nr. 69.)

der sich im dritten Theil in der Haupttonart so wiederholt:



Achtundzwanzigste Aufgabe.

Ergänze die angefangenen Sonatensätze durch Schlusssatz und Anhang, nach Bedürfniss auch Anknüpfung der Wiederholung.

Durch die Aufgaben dieses Abschnittes befindet sich der junge Componist jetzt im Besitze mehrerer ersten Theile der Sonatenform. Wir gehen jetzt zu der leichten Arbeit der Bildung des dritten Theiles (Reprise) über.

Der dritte Theil der Sonatenform.

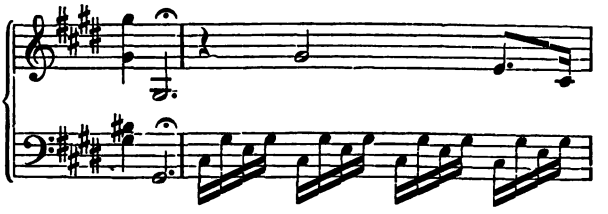
§ 42.

Der dritte Theil bildet sich aus dem ersten durch Vermeidung der Modulation. Man verfährt bei seiner Bildung ganz ebenso, wie in der Sonatine. Die Theile behalten im Ganzen ihre Dimensionen,

Verkürzungen und Verlängerungen im Einzelnen sind natürlich nicht ausgeschlossen.

Durch den Wegfall der Modulation wird der Vermittelungssatz zwischen dem ersten und zweiten Thema eigentlich entbehrlich, und in der That gibt es einzelne Beispiele, wo er in der Reprise wegfällt. Hier ist wieder die herrliche Cis-mollsonate anzuführen, welche im dritten Theile das Thema genau so, wie im ersten, auf einem Halbschluss mit Orgelpunkt und Fermate schliesst, dann aber — den Vermittelungssatz überspringend — sofort das zweite Thema beginnt.

233



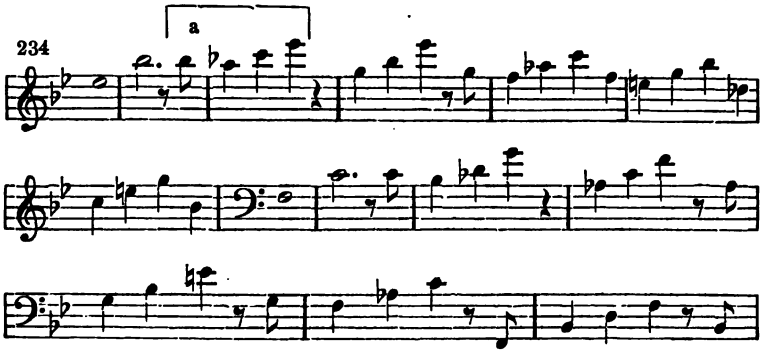
Von da ab verläuft alles regelmässig.

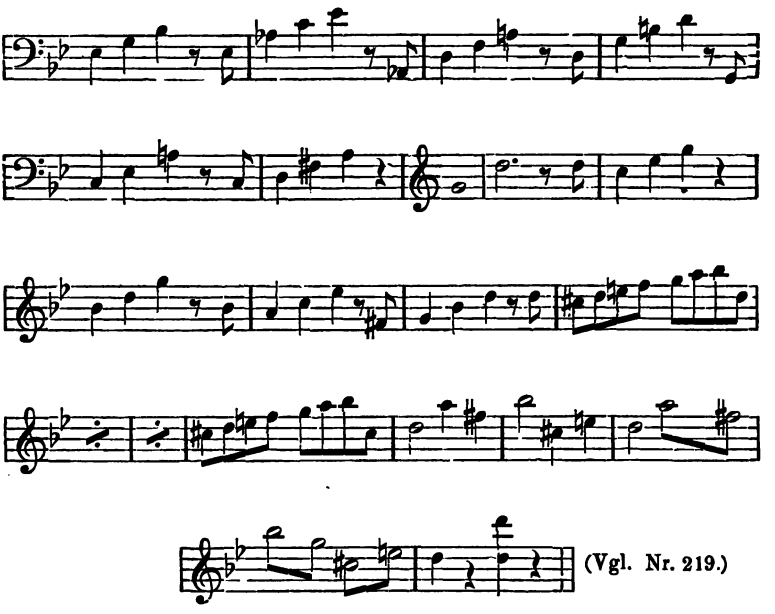
Auch in der D-mollsonate op. 31 fällt im dritten Theil der gross angelegte und festgeschlossene Vermittelungssatz des ersten Theiles gänzlich fort. Aber freilich hatte er sich schon in der Durchführung, (II. Theil) oder vielmehr als Durchführung, vollständig wiederholt.

In der Regel wird hingegen der Vermittelungssatz von den grossen Meistern der Sonatenform beibehalten, und häufig zu thematischer Arbeit ausgebeutet, dann sogar nicht selten erweitert.

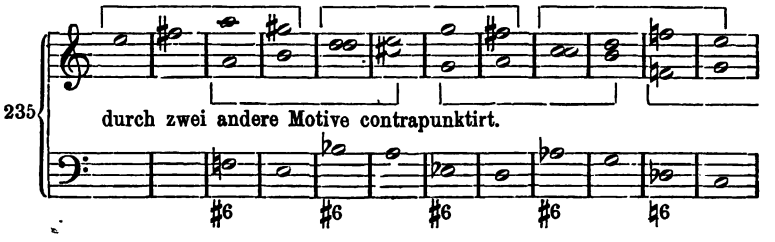
Mozart benutzt diese Stelle in seinen späteren Werken gern auf diese Weise. So in der G-mollsinfonie, wo er das charakteristische Motiv des Vermittelungssatzes (a)

234

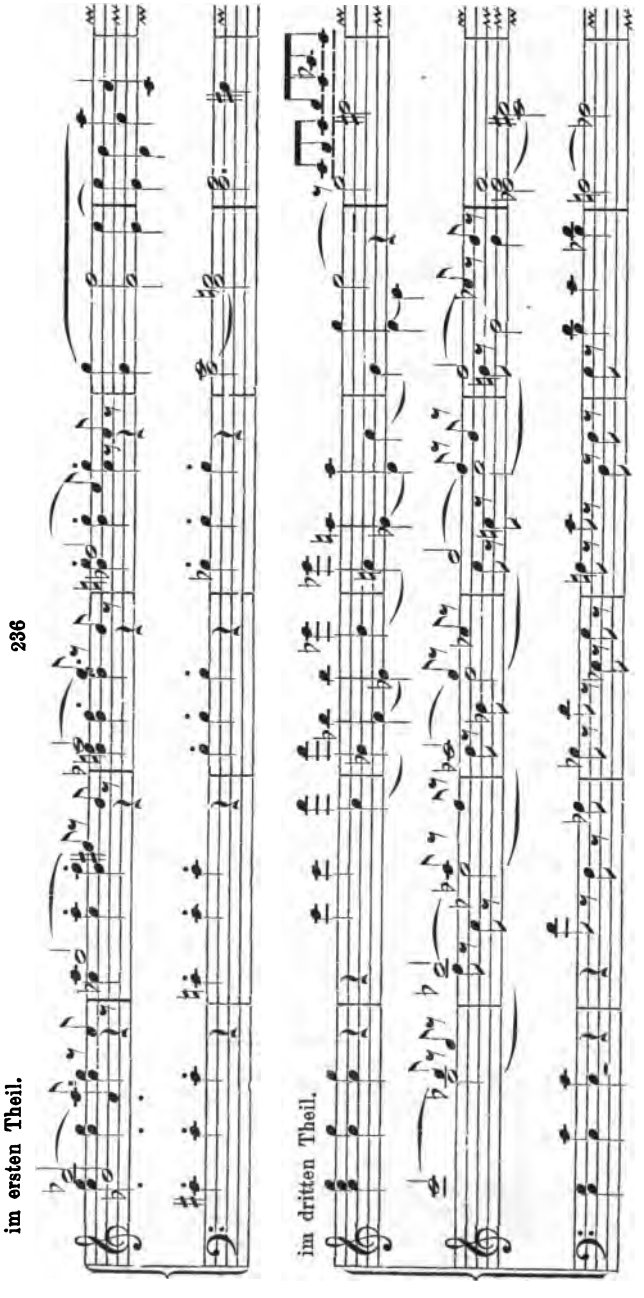




harmonisch und contrapunktisch interessant durchführt, und gegen den ersten Theil um 21 Takte verlängert. In dem berühmten, im vierfachen Contrapunkt fugirten Finale der grossen C-dursinfonie (vgl. d. Verf. Contrapunkt und Fuge im freien [modernen] Tonsatz) benutzt er diese Stelle zu einer ebenso interessanten Engführung durch den Quartenzirkel.



Im ersten Satz der C-dursinfonie weiss Mozart hier ebenfalls einen modulatorisch hervortretenden Satz einzufügen, der genau ebenso lang, aber gegen den ersten Theil modulatorisch und contrapunktisch gesteigert ist. Hier folgen beide Sätze zum Vergleich.


im ersten Theil.
236
im dritten Theil.

Dieses Verfahren ist auch hier dem jungen Componisten zu empfehlen. Er behalte den Vermittelungssatz bei, aber bereichere ihn auf angemessene Art.

Neunundzwanzigste Aufgabe.

Bilde hiernach zu den componirten Sonaten den dritten Theil.

§ 43.

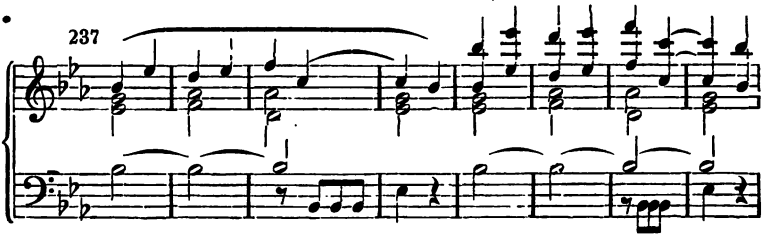
Modulatorische Freiheit.

In Mollsonaten, deren zweites Thema, nebst dem sich daran schliessenden Schlusssatz und Anhang, der Uebertragung in Moll widerstrebt, setzt man statt dessen die

tonische Durtonart.

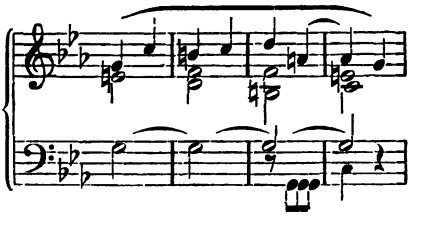
Diese modulatorische Freiheit findet man, ausser in vielen Compositionen von Haydn, namentlich bedeutsam in der **C-mollsinfonie** von Beethoven. Hier gestattete das zweite Thema:

237



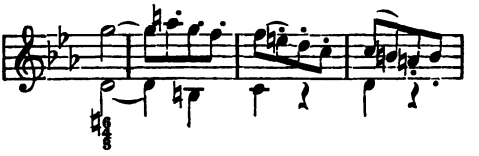
nicht die Uebertragung in Moll, in der es seinen Charakter ganz und gar eingebüsst hätte, desshalb erscheint es jetzt in der tonischen Durtonart: C-dur:

238



in welcher dann auch der Schlusssatz folgt, dessen siegreiches Feuer ebenfalls der Uebertragung nach Moll widerstrebt.

239



Dass und mit welchem Recht der ganze Satz dennoch in Moll schliesst, bleibt einer späteren Erörterung vorbehalten. (Siehe § 48.)

Es sind hiernach einige Sätze entwurfsweise umzugestalten.

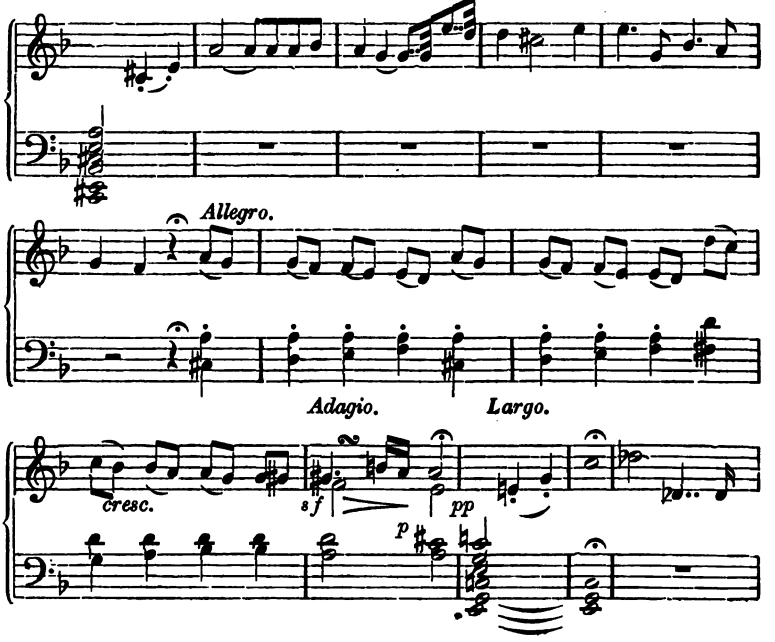
§ 44.

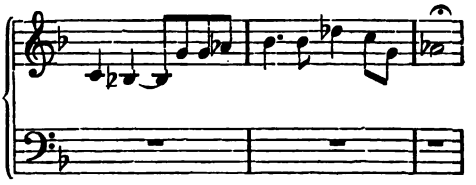
Modificationen der einzelnen Glieder im dritten Theile.

I. Des Hauptsatzes.

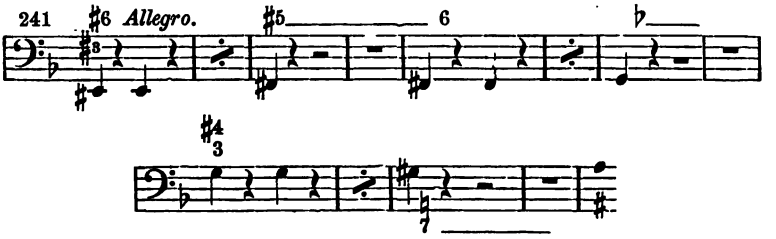
In der D-mollsonate verkürzt Beethoven das Thema um den grössten Theil seines figurativen Inhaltes, während er es um zwei Largo-Recitative verlängert.

240 *Largo.*

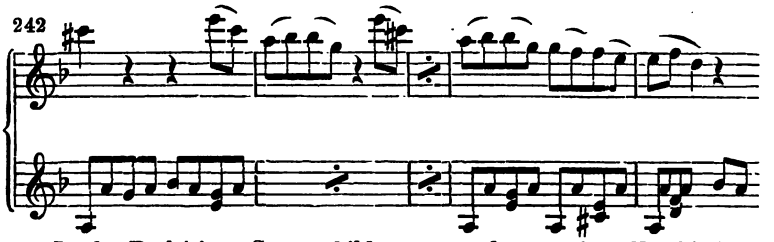




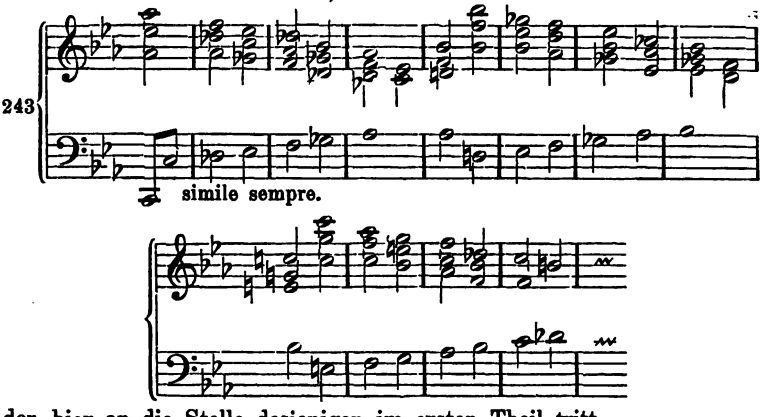
Hierauf wendet er sich sofort mit den wenigen Modulationstakten



mit Ueberspringung des Vermittelungssatzes (§ 42) in den Seitensatz, der nun in D-moll auftritt.



In der Pathétique-Sonate bildet er aus dem zweiten Theil seines Themas einen Modulationssatz,



der hier an die Stelle desjenigen im ersten Theil tritt.

der hier an die Stelle des Vermittelungssatzes im ersten Theile tritt.

Solche Aenderungen beruhen auf einem richtigen Scharfblick für die, in dem bestimmten Falle gegebenen Verhältnisse, und auf einer Sicherheit in der Beherrschung der Form, welche der junge Componist eben zu erwerben im Begriff ist.

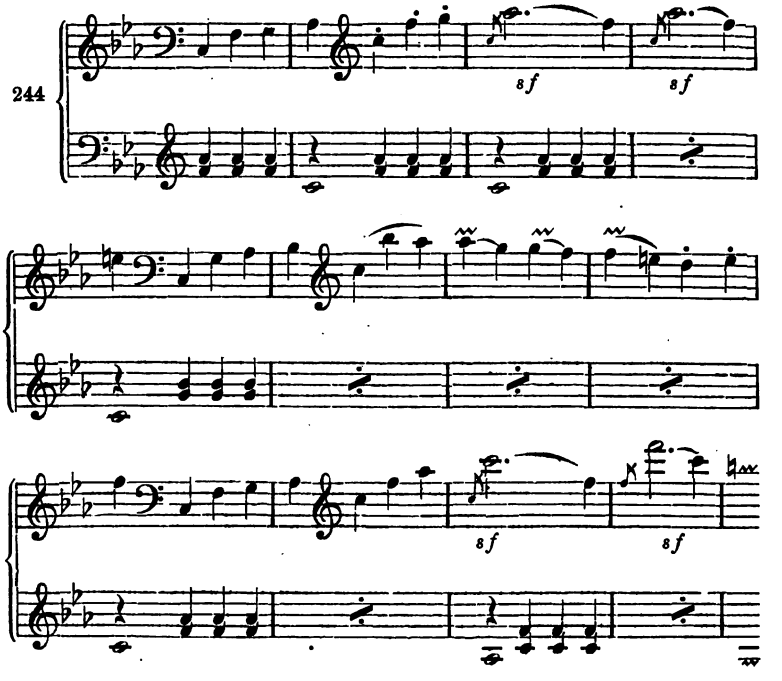
II. Der Vermittelungssatz

wird bisweilen selbst transponirt, um unverändert bleiben zu können.

So z. B. im ersten Satz der Es-dursinfonie von Mozart, wo der Hauptsatz im dritten Theil zum Schluss in die Unterdominante geleitet wird, damit der unveränderte Vermittelungssatz in der Tonica schliesst. (Tonica bis Oberdominante gleich Unterdominante bis Tonica.)

III. Der Seitensatz

tritt in der Pathétique-Sonate zuerst in der Unterdominante auf, und wendet sich erst im dreizehnten Takt in die Tonica.



(Beiläufig sei erinnert, dass dieses Thema im ersten Theil statt in Dur in der gleichnamigen Molltonart auftritt, und erst seinen Schluss in Dur macht.)

IV. Schlusssatz und Anhang

erhalten oft eine Erweiterung zur Befestigung des Schlusses, die bald kürzer, bald länger ausfällt, ausnahmsweise sich zu einem ganz neuen umfassenden Schlusstheil ausdehnt. (Vgl. Eroica- und neunte Symphonie.)

Der Durchführungssatz.

§ 45.

Der Durchführungssatz der grossen Sonate soll sich ausschliesslich, oder doch fast ausschliesslich, mit den Themen und Motiven des ersten Theiles beschäftigen. Wo er es nicht thut, geschieht allemal der Bedeutung der Sonatenform Eintrag, wenn auch der Werth des Kunstwerkes an sich (d. h. aesthetisch) dadurch nicht betroffen wird. Immerhin ist der Inhalt desselben der grossen Sonatenform nicht völlig gewachsen.

In den Meisterwerken Mozart's und Haydn's ist die Durchführung meist bedeutend kürzer als die beiden andern Theile, etwa halb so lang, bei Beethoven erreicht sie die Länge der anderen Theile, ja ist bisweilen etwas länger. Dies liegt darin, dass Beethoven's Genie in der **thematischen Arbeit** seine grössten Hilfsquellen fand, während die beiden erstgenannten Meister mehr in der Gegeneinanderstellung der Themata (Construction) ihre Aufgabe sahen.

§ 46.

Die thematische Arbeit.

Unter dem Begriff „thematische Arbeit" fasst man alles zusammen, was möglicherweise mit einem Thema oder einem Theile eines solchen geschehen kann, sei es durch Harmonik, Figuration, Variation, Contrapunkt, Instrumentation; dabei ist jeder dieser Begriffe in weitester Ausdehnung zu nehmen. Also alles, was irgend eine Satzweise aus einem Thema machen kann, fällt unter den Begriff der thematischen Arbeit.

In den Werken der classischen Meister unserer Instrumentalmusik, mit denen wir hier fast ausschliesslich beschäftigt sind, beschränkt die thematische Arbeit das Gebiet des Contrapunktes in der

Regel auf die Imitation. Nur ausnahmsweise, und in besonderer Absicht dehnt es sich auf die gebundenen contrapunktischen Formen der Fuge und des Canons aus*).

(Diejenigen Werke, welche ganz und gar im contrapunktischen Stil geschrieben sind, wie selbständige Fugen, Canons etc. kommen hier natürlich nicht in Betracht, sondern die Verbindung der contrapunktischen Formen mit den hier abgehandelten der classischen Instrumentalmusik.)

So berührt Mozart in der Zauberflöten-Ouverture, Beethoven in der Ouverture zur Weihe des Hauses die Fugenform, der letztgenannte in der C-mollsonate für Violine und Clavier den Canon. Dem Finale zu Mozart's grosser C-dursinfonie liegt sogar ein vierfacher (ja, wenn man ein Nebenthema mitzählt, fünffacher) Contrapunkt zu Grunde. Kleine Canons hat die Lehre vom freien Satz (§ 21, 31) in Beethoven's Sinfonien und anderen Instrumentalwerken aufgewiesen. Doch sind dies im Verhältniss zu der grossen Mehrzahl der Werke nur Ausnahmen, Ausnahmen, welche zeigen, wie weit die thematische Arbeit gehen kann, wenn die Aufgabe es verlangt, und wie weit der Componist gerüstet sein muss, um auf alle Fälle gefasst zu sein.

In den Opern Wagner's hat die thematische Arbeit eine ganz neue, poetisch-musikalische Begründung und Ausgestaltung erlebt, deren grossartige Technik dem bis hierher der Lehre gefolgten weder unverständlich noch unerreichbar bleiben kann.

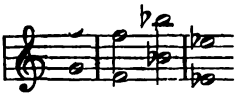
§ 47.

Thematische Arbeit im Durchführungssatze.

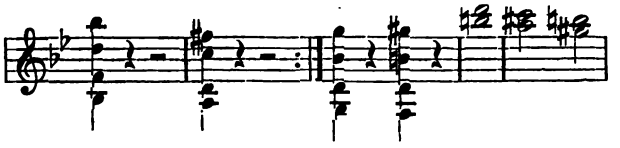
Im Durchführungssatz muss die thematische Arbeit planmässig, nicht willkürlich von einem zum andern Gedanken springend, erfolgen.

Die besondere Schwierigkeit der Durchführung besteht darin, dass sie modulatorisch damit anfängt, womit sie enden soll, nämlich mit der Dominante. Um diese Schwierigkeit zu beseitigen, und Raum für die Modulation zu gewinnen, haben die Meister mitunter den Durchführungssatz mit einer Modulation in eine entlegene Tonart eröffnet. Mozart modulirt im ersten Satz der C-dursinfonie kurzweg nach Es-dur, und zwar im Unisono:

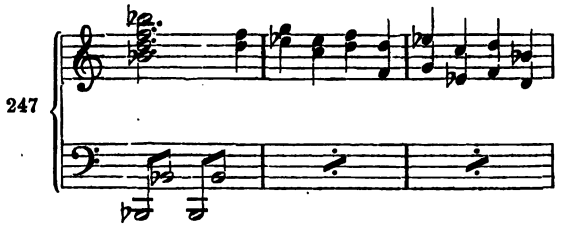
*) In der A-dursonate von Beethoven gestaltet sich der ganze Durchführungssatz zu einer Fuge, deren Thema aus dem Hauptsatz gebildet ist.

245 

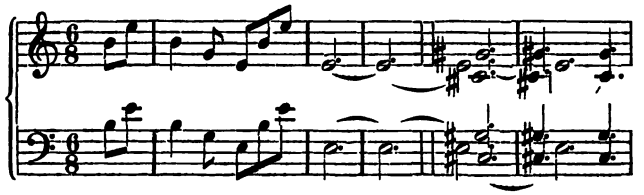
in der G-mollsinfonie mit wenigen Accorden von B-dur (Paralleltonart) nach Fismoll:

246 

Beethoven in der D-dursonate op. 11 setzt die Durchführung in B-dur ein:

247 

Mendelssohn bildet eine ebenso originelle, wie zauberhaft klingende Einführung des zweiten Theiles in der A-mollsinfonie, ohne Zweifel dem bedeutendsten Werke dieser Gattung, welches die nachbeethoven'sche Periode hervorgebracht hat. Er lässt nämlich die Tonica von **E-moll**, womit der erste Theil schliesst, liegen, und dagegen die Hörner in zwei Octaven die reine Quinte: cis-gis intoniren, ein Uebergang der den Reiz der Neuheit nie zu verlieren scheint.

248 

Wäre dieses e Tonica von **E-dur**, so würde der Eintritt von Cis-moll alltäglich und ohne Wirkung sein.

Die Hauptregeln für die Durchführung sind: man soll ein Motiv nicht aufnehmen, wenn man nichts damit zu machen weiss; und es nicht eher verlassen, als bis man es zur Geltung gebracht hat. Hat man es aber einmal aufgegeben, so soll man es nicht wieder

aufnehmen, wenn es nicht durch Contrast oder Steigerung zu erhöhter Geltung kommt.

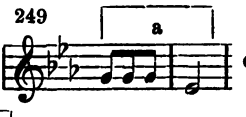
In der Modulation soll Ordnung, kein unbestimmtes Hinundher herrschen, besonders soll man die Dominante der Haupttonart vor dem Ende der Durchführung vermeiden. Das Ende der Durchführung eignet sich, mehr als jede andere Stelle, zu einem Orgelpunkt auf der Dominante.

Im Satzgefüge der Durchführung soll feste Form herrschen, wie in den anderen Theilen, nur, dass hier die kleineren Formen überwiegen, und nicht tonisch, sondern modulatorisch ausgeführt werden. Hier ist der Ort sich in Modulation frei zu ergehen.

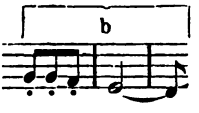
Sequenzartige Wiederholung kleinerer Abschnitte kann leicht kleinlich, pedantisch, altmodisch erscheinen (obgleich nicht immer, es kommt eben auf die Sequenz an*).

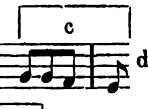
Dagegen gereicht die Wiederholung grösserer, besonders kunstreich ausgeführter Sätze, in anderer Tonart, vielleicht auch mit kleinen Veränderungen, dem Durchführungssatz wesentlich zum Vortheil, weil sie ihm zu grösserer Klarheit der Form verhilft. Dergleichen finden sich in den grossen Beethoven'schen Sinfonien, besonders auch im ersten Satz der neunten.

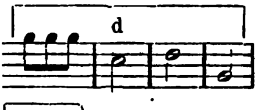
Es gibt keinen symphonischen Satz, der die Momente der Sonatenform in gedrängterer und schlagenderer Weise zur Geltung bringt, als der erste Satz der **C-moll**-Sinfonie. Von den Motiven des ersten Theiles werden daselbst folgende zur Durchführung verwendet: Das

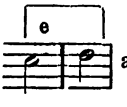
Hauptmotiv: 

das thematisch verwandte Motiv:



die erste Hälfte desselben: 

die Erweiterung des Hauptmotives: 

der zweite und dritte Takt desselben: 

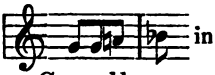
alle diese sind dem Hauptmotive eng

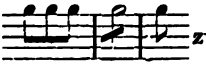
*) Bei Wagner finden sich harmonische Sequenzen, welche gewiss das Gegentheil von trocken und pedantisch sind.

verwandt. Ausserdem bildet Beethoven eine Verkürzung des Hauptmotives:

Hiernach verfährt nun die Durchführung folgendermafsen:

Motiv a bildet Einleitung und Doppelsatz in F-moll, 12 Takte, Motiv b zweimal, Motiv c modulirt in 4 Takten von F-moll in die Oberdominante von C-moll, mit dem Contrapunkt:

hier 4 Takte Halbschlussformel, von da in 5 Takten auf die Oberdominante von G-moll, hier 4 Takte Halbschlussformel, dann in grader und Gegenbewegung:  in 10 Takten auf den verminderten Septimenaccord von G-moll . . . 32 Takte

Hauptmotiv a in Erweiterung:  zweimal, einmal einfach, zweimal verkürzt: Motiv f . . . . 11 Takte

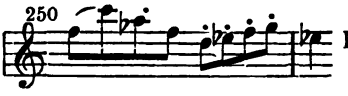
Motiv d mit Motiv f abwechselnd, wiederholt sich . . 16 „

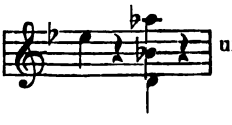
Motiv e . . . . . 16 „

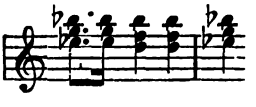
Motiv d . . . . . 4 „

Motiv e, bloss als Wechsel zweier halben Noten gefasst 8‿ „

Motiv a, achtmal, führt unmittelbar in die Einleitung, und mit dieser in die Reprise . . . . . 8 „

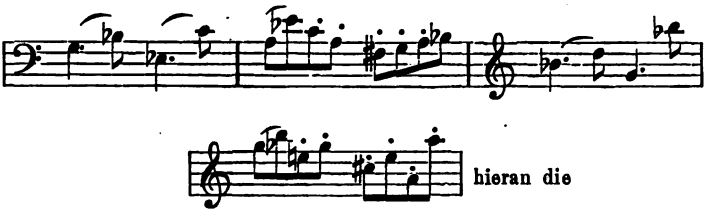
Mozart leitet in der C-dursinfonie I, seine Durchführung mit der in Nr. 245 gegebenen einstimmigen Modulation nach Es-dur ein, und wiederholt in dieser Tonart seinen Schlusssatz. An das letzte Motiv desselben 

knüpft er nun eine Modulation, indem er dasselbe aus Flöte und Fagott in die Violinen wirft, dann, abwechselnd zwischen beiden Geigen und Bässen nebst Bratsche, mit den contrastirenden Rhythmen:  und:

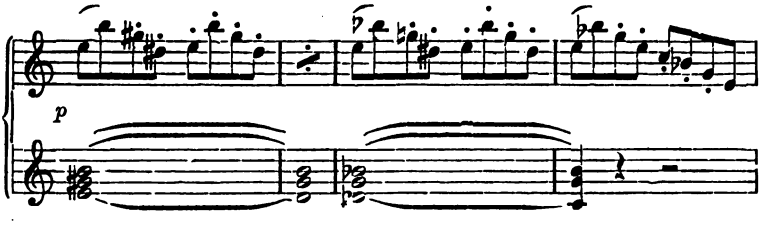
 nach G-moll führt.

Hier bildet er einen zweistimmigen freien Canon zwischen Violinen und Bässen über die erste Hälfte des Motives, mit vorübergehend folgender Modification desselben:

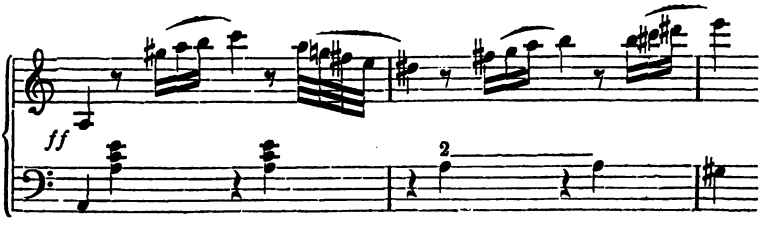
schliesst wieder in G-moll, und bringt auf dem Schlusstakt das verlängerte Schlussmotiv, wie es zuerst auftritt:



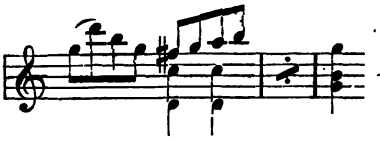
Nachahmung des letzten Taktes knüpfend, und damit auf der Dominante von A-moll Halbschlussformel bildend. Diese Dominante von A-moll verwandelt sich nun durch die Fortschreitung der Unterstimmen in die Dominante von F-dur:



Bisher hat sich also die Durchführung ausschliesslich mit dem Schlussatz des ersten Theiles, vorherrschend mit dessen letztem Motiv beschäftigt. Jetzt tritt der Hauptsatz ein, in F-dur und mit dem Contrapunkt, den er schon im ersten Theile hatte, modulirt nach A-moll und bildet hier mit seinem ersten Motiv einen, vom ganzen Orchester gegen die beiden Geigen stark synkopirten Satz

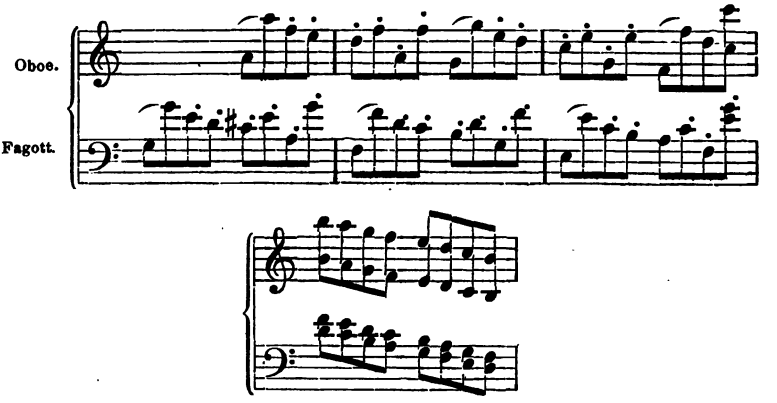


von 10 Takten, der in G-dur schliesst. Darauf Wiederholung des Schlusses im *p* mit dem Motiv des Schlusssatzes:



Alsdann 6 Takte Orgelpunkt auf g,

als Dominante der Haupttonart, mit demselben Motiv des Schlusssatzes und mit einem kleinen Canon:



in die Reprise. In dieser Durchführung dominirt also das eine Motiv des Schlusssatzes durchaus, es bildet den ersten Modulationssatz und den Schluss, und zieht zweimal den ihm ursprünglich vorangehenden Takt mit in die Arbeit. Dazwischen liegt die Verarbeitung des ersten Themas, hauptsächlich des ersten Motives desselben. Die Modulation erreicht auf der einen Seite Es-dur, F-moll, auf der anderen Seite A-moll, E-dur, bewegt sich also in 7 bis 8 Stellen des Quintenzirkels.

Dreissigste Aufgabe.

Bilde zu früheren Arbeiten Durchführungen, zuerst nach den beiden gegebenen Mustern, dann nach eigenem wohlüberlegten Plan.

§ 48.

Das Ganze der Sonatenform.

Nachdem durch Herstellung ganzer Sonatensätze die **wichtigste Aufgabe** dieser Lehre gelöst ist, scheint es an der Zeit auf die

Freiheiten hinzuweisen, die sich unsere Meister im Gebrauche dieser Hauptform aller Instrumentalmusik genommen haben, ohne die wesentlichen Bedingungen derselben aufzuheben. Ferner werden wir auf diejenigen Modificationen der Form unsere Aufmerksamkeit richten, welche sich aus der Verbindung mit anderen Sätzen ergeben, und endlich den Einfluss der thematischen Arbeit auf die Formbildung einer letzten Betrachtung unterziehen.

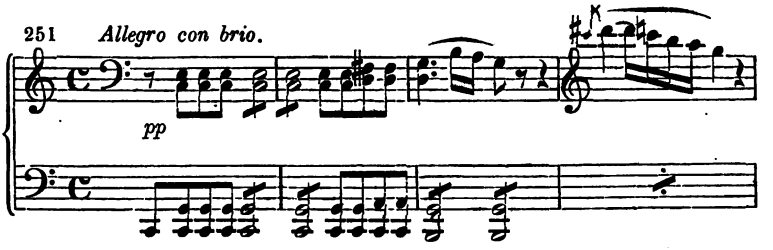
1) Freiheit der Modulation.

Als regelmässig haben wir anerkannt den Uebergang des ersten Theiles

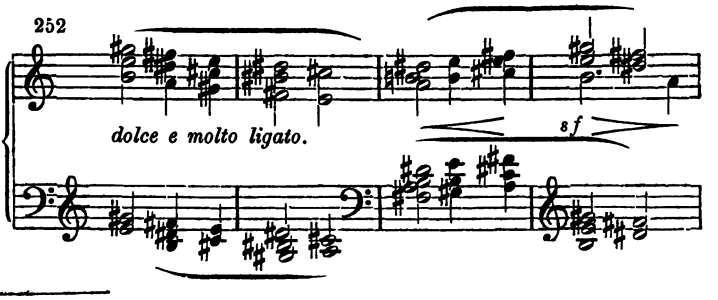
in Dur
in die Tonart der Oberdominante
in Moll
in die Tonart der Parallele
in die Tonart der Oberdominante.

Als geringfügige Abweichung haben wir in der Pathétique-Sonate den Eintritt des Seitensatzes in der Molltonart der Parallele (aber mit Schluss in Dur) beobachtet.*) Bedeutendere Abweichungen der Modulation bieten die späteren Compositionen Beethoven's und seiner Nachfolger.

In der grossen C-dursonate



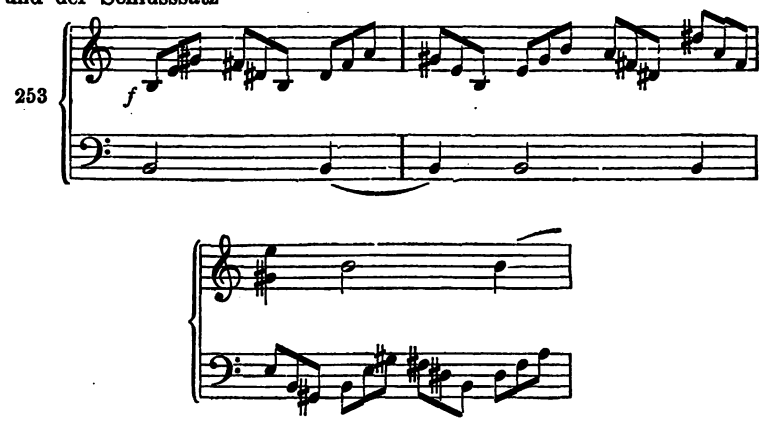
erscheint der Seitensatz:



*) In der Appassionata-Sonate op. 57, wird der Seitensatz (vgl. § 31) regelmässig in Dur, der Schlusssatz und Anhang aber in Moll gebildet, so dass der erste Theil in As-moll schliesst. Dadurch erscheint das zweite Thema nur als mild glänzende Episode in dem Düster des ganzen Satzes.

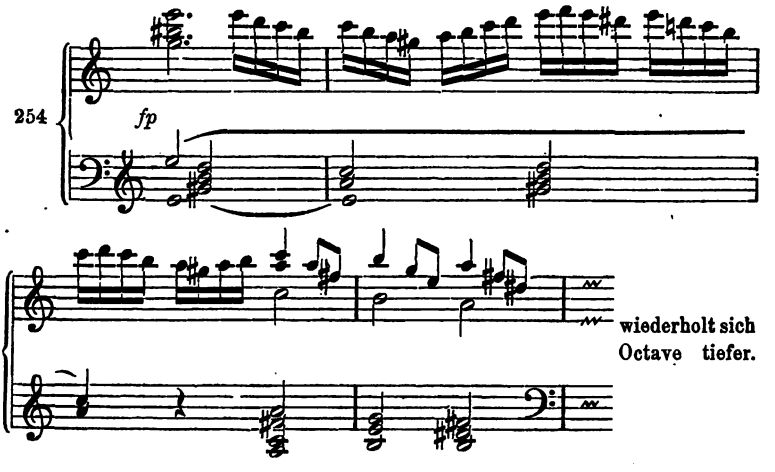
und der Schlusssatz

253



in E-dur, während der Anhang sich von A-moll nach E-moll wendet:

254



In der grossen B-dursonate (Nr. 84) op. 106, und im B-dur-Trio op. 97 (Nr. 4), wendet sich die Modulation nach G-dur, welche Tonart vom Seitensatz an den ersten Theil beherrscht. In der C-mollsonate op. 111 tritt Asdur, die Parallele der Unterdominante, an die Stelle von Es-dur, der Parallele; ebenso in der neunten, D-moll-Sinfonie, B-dur an die Stelle von F-dur. Die anderen acht Sinfonien des Meisters sind modulatorisch regelmässig.

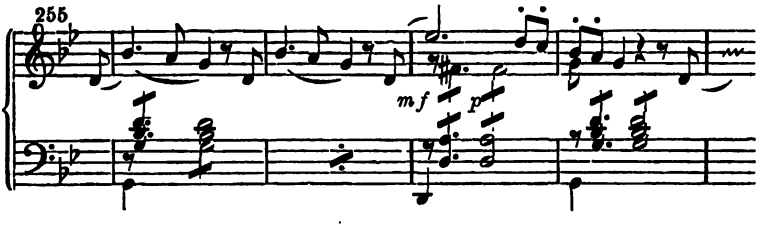
Von den früheren Werken Beethoven's zeigt das C-dur-Streich-

Quintett op. 29 die Modulation nach A-dur mit Schluss in A-moll, die G-dur-Sonate op. 31 nach H-dur, H-moll.

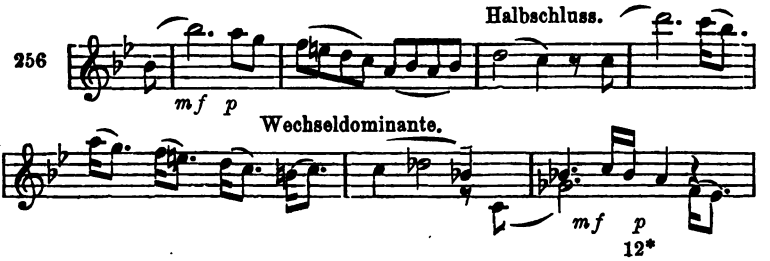
Im Es-dur-Quartett op. 127 geschieht die Modulation nach G-moll. Zahlreiche andere Fälle bleiben dem Partiturstudium des jungen Componisten überlassen.

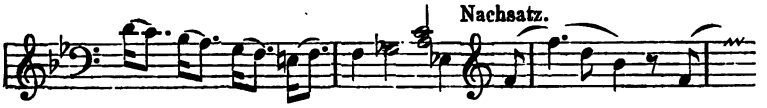
Es kommt zuweilen vor, dass der Seitensatz zwar in einer entlegeneren Tonart beginnt, aber alsbald die Beziehung derselben zu der ihm zukommenden Tonart aufdeckt, und in dieser seinen Verlauf nimmt: z. B. in Beethoven's B-dur-Trio op. 11 für Clarinette, Violine und Klavier, auch F-dur-Sinf. I u. IV.

Dagegen ist hier ein Fall anzuführen, in welchem das zweite Thema in der Haupttonart (also ohne Modulation) eintritt, und erst im späteren Verlauf, gleichsam als Nachsatz, in die Paralleltonart führt. Dieser Fall, der in solcher Ausdehnung wohl einzig dasteht, findet sich im ersten Satz von Mozart's G-moll-Quintett, einer der merkwürdigsten Compositionen dieses Meisters: An die Nr. 204 gegebene grosse Periode, welche den Hauptsatz bildet, knüpft sich nämlich ein Sätzchen von sechs Takten, welches im wesentlichen nur eine Schlussformel (in der Tonica) ist. Hier setzt nun das zweite Thema in G-moll über einer höchst einfachen Begleitungsfigur ein,



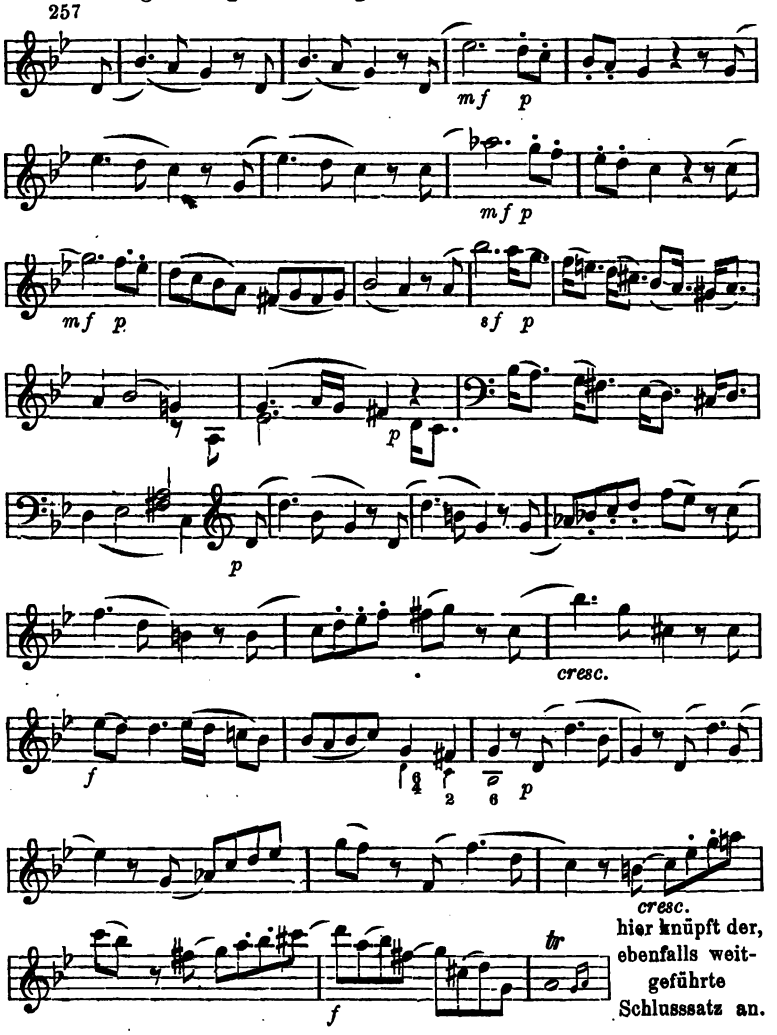
und bildet einen Halbschluss nach B-dur, der, nach Berührung der Wechseldominante, in den tonischen Dreiklang hinüberführt, wo nun der Nachsatz eintritt.





Der Verlauf dieses technisch bedeutungsvollen Seitensatzes in der Reprise bestätigt die vorgetragene Erklärung. Derselbe folgt hier zur Vergleichung im Auszug.

257



hier knüpft der, ebenfalls weitgeführte Schlusssatz an.

Anmerkung.

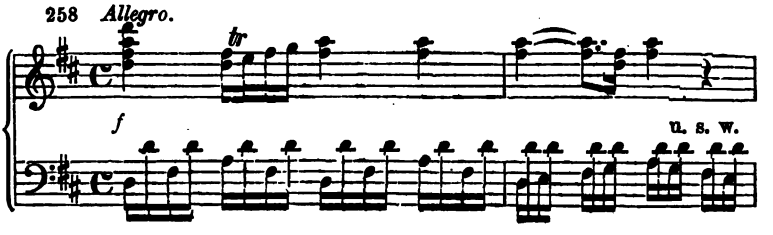
Gewissermassen hat hier einmal der Seitensatz den Vermittelungssatz, der sonst dem ersten Thema gehört, an sich gezogen, und — wie der Vermittelungssatz sich gewöhnlich als Nachsatz des ersten Themas einführt, — so ihn diesmal zu seinem, des zweiten Themas Vordersatz gemacht. Dieser Auffassung entsprechen auch die Dimensionen, da die Zweitheilung des Satzes (vgl. § 30) in den Halbschluss fällt, der die neue Tonart einführt.

Wir wissen, dass Moll-Sonaten oft im dritten Theil den Seitensatz und was sich ihm anschliesst in der tonischen Durtonart bringen. Wo aber der Charakter des Hauptsatzes (in Moll) dominirt, ist es nöthig durch einen Anhang diesen und die Molltonart wieder einzuführen, und damit den Satz einheitlich abzuschliessen. Ein solcher Anhang ist natürlich seiner Bestimmung nach zu bedeutend, um kurz abgethan zu werden, er gestaltet sich vielmehr zu einem neuen Theil. So geschieht es, um das populärste unter den schönsten Beispielen anzuführen, in der **C-moll**-Sinfonie (Satz I) von Beethoven, wo nach dem vollkommen ausgeführten Schluss in C-dur die Modulation sich in die Molltonart wirft, und zwar durch Vermittelung des Nebendreiklanges auf der erniedrigten Secunde, (jener gewaltige *ff* Desdur Sextaccord, welcher nur durch die *ff* des ersten Satzes der neunten Sinfonie übertroffen wird), und hier einen Schluss bildet, der an Länge den anderen Theilen des Satzes nicht nachsteht.

2) Dislocation der Theile.

Zuweilen erscheint das Hauptthema zum Schluss des ganzen Satzes noch einmal, wenn es eines ganz besonderen Interesses werth scheint. Häufig aber wechselt es den ihm zukommenden Platz zu Anfang der Reprise mit dieser Stelle am Schlusse derselben: dies geschieht z. B. in der lebensfrischen D-dur-Sonate von Mozart:

258 *Allegro.*



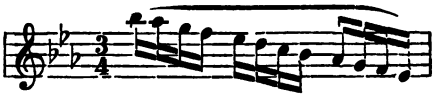
weil die lebhafte Figuration der Durchführung dem ebenfalls auf dieser beruhenden Thema in zu grosser Nähe schädlich sein würde.

In Beethoven's D-moll-Sonate wird der Vermittelungssatz des ersten Theiles in die Durchführung aufgenommen, deren wesentlichen Bestand er ausmacht. Desshalb fehlt dieser Vermittelungssatz in der Reprise gänzlich.

3) Einleituug und Schlussanhang.

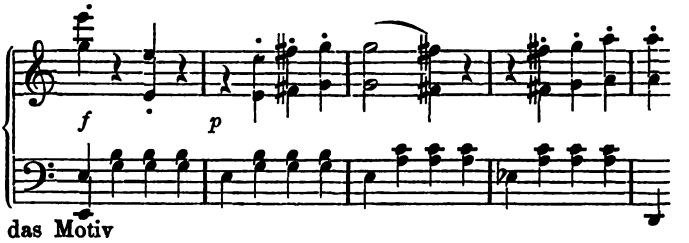
Nicht selten geht dem Allegro der Sonate ein langsamer Satz als Introduction voraus, ein Adagio, Largo, Lento etc., wie z. B. in Mozart's Es-dursinfonie, Beethoven's Pathétique-Sonate, und unzähligen anderen Werken. Diese Einleitung wirkt zuweilen auf den Sonatensatz nach, welcher derselben Motive entlehnt. In Mozart's Es-dur-Sinfonie ist die Sechszehntelfigur des Vermittelungssatzes

259

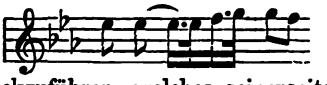


dem einleitenden Adagio entlehnt, in der Pathétique-Sonate wird das Allegro wiederholt durch das Largo der Einleitung unterbrochen, und ist auch die Stelle der Durchführung:

260

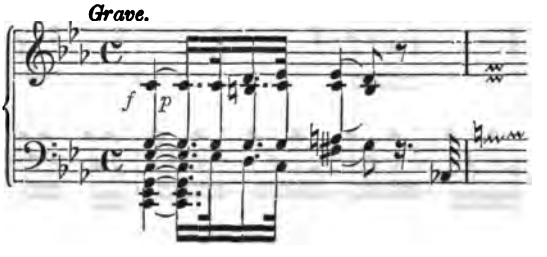


auf das Motiv



der Einleitung zurückzuführen, welches seinerseits wieder dem ersten Takte derselben entstammt.

261



Dass der Anhang in der Reprise gern ein wenig verlängert wird, ist uns schon bekannt (§ 31). Diese Verlängerung dehnt sich aber bisweilen zu einem grossen thematisch gearbeiteten Schlusssatze aus, besonders in den Compositionen von Beethoven.

In bescheidenen Dimensionen bildet einen solchen Anhang Mozart's G-mollsinfonie.

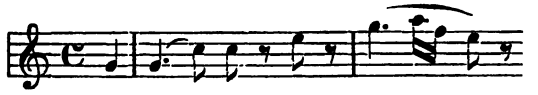
In der Cis-moll-Sonate von Beethoven erreicht dagegen dieser Anhang beinahe die Ausdehnung der Reprise selbst, seinen Inhalt dem ersten, zweiten Thema und dem Anhangssatz entnehmend und denselben zu machtvollster Spielfülle ausführend.

In der C-moll-Sinfonie tritt bekanntlich (§ 43) in der Reprise der zweite Theil in die gleichnamige Tonart: C-dur, und schliesst auch in dieser ab; hierauf aber folgt ein ausgedehnter thematischer Anhang in C-moll, welcher den Satz in dieser Tonart beschliesst. Näheres hier unter 1).

Fast alle Beethoven'schen Sinfonien, sowie viele Sonaten, Quartetten und andere Compositionen bieten diese Erscheinung, eine Folge des unerschöpflichen Reichthums dieses Meisters an Hülfsmitteln thematischer Ausbildung und Steigerung.

Anmerkung.

Verbindung verschiedener Tempi innerhalb der Sonatenform zeigt z. B. Beethoven's D-moll-Sonate, deren Hauptsatz zwei Tempi hat. Eine Duo-Sonate in C-dur von Mozart stellt den Hauptsatz im Adagio

262 

den Seitensatz im Allegro

263

auf.

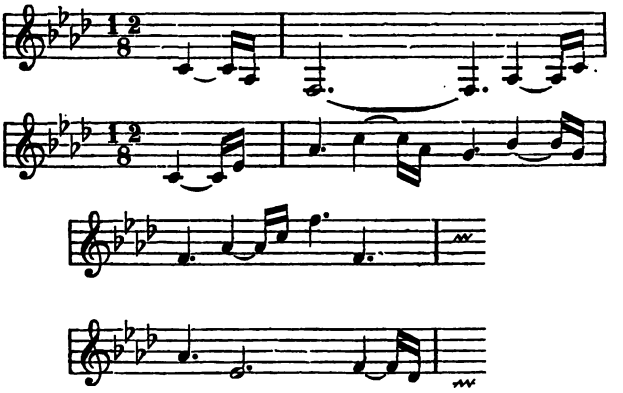
4) Die thematische Arbeit

erstreckt sich auch auf andere Theile der Sonatenform, als den Vermittelungssatz, den Anhang, die Durchführung, und den Schlussanhang, wo wir sie bisher gefunden haben.

In der F-moll-Sonate op. 57 bildet Beethoven das zweite Thema aus dem ersten durch freie Gegenbewegung des Hauptmotives:

Erstes Thema

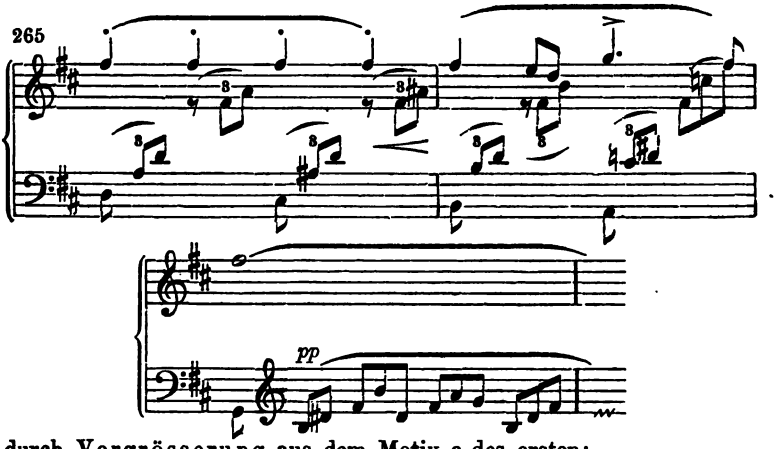
264



Zweites Thema

Liszt bildet in der H-Moll-Sonate: „An Robert Schumann“ das zweite Thema

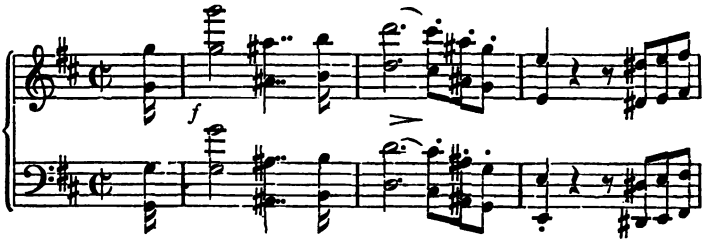
265

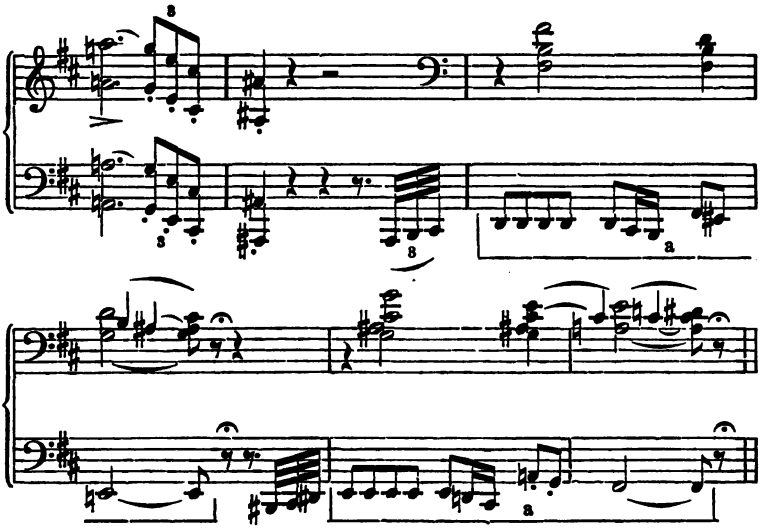


durch Vergrösserung aus dem Motiv a des ersten:

Allegro energico.

266





In der C-mollsinfonie begleitet das Hauptmotiv 𝄾 ♪♪♪ | ♩ alle Wandlungen des Satzes.

Doch ist das zweite Thema, weil es den grössten thematischen Gegensatz der Sonatenform zu bilden berufen ist, am seltensten der Sitz thematischer Anklänge.

Häufig ist dagegen die thematische Anknüpfung im Schlusssatz. In der G-mollsinfonie von Mozart haben wir dieselbe schon gefunden, einen Theil des Schlusssatzes einnehmend (Nr. 223). In dem mehrfach angezogenen G-mollquintett dieses Meisters besteht der Schlusssatz aus dem thematischen Motiv und einer Schlussformel. Ebendaselbst folgt ein thematischer Anhang und ebensolche Ueberleitung.

Thematische Verwandtschaft aller Theile durch rhythmische Aehnlichkeit findet sich häufig. So im Finale von Beethoven's D-mollsonate und vielen anderen Werken vieler Componisten.

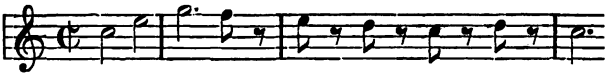
§ 49.

Modification der Sonatenform im Finale.

Das Finale, als Schlusssatz eines grösseren Werkes, pflegt diesen Schlusscharakter von vorn herein dadurch hervorzuheben, dass

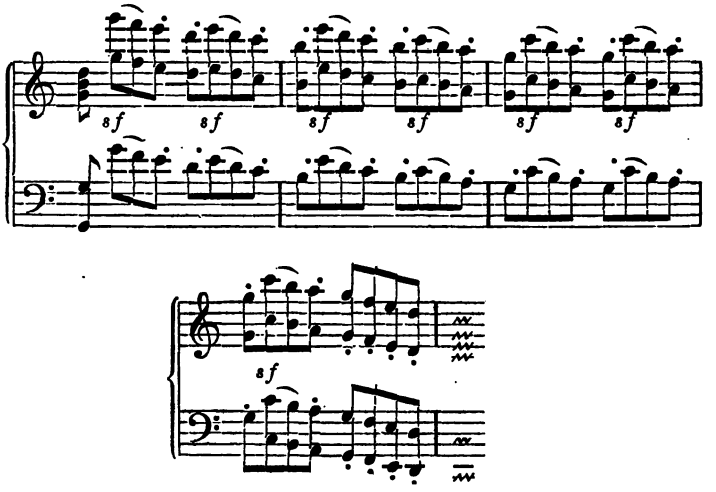
es die einzelnen Theile der Form bestimmter abschliesst. So bilden schon die ersten vier Takte des Finales von Beethoven's C-moll-sinfonie

267



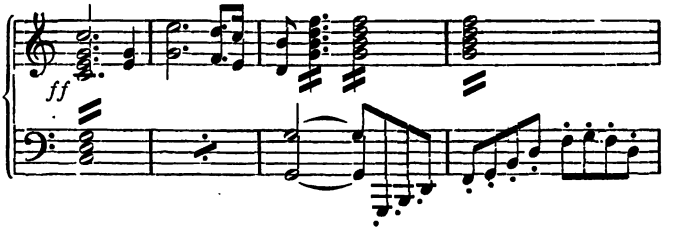
gleichsam einen Schlusssatz. So schliesst das erste Thema, nach lang gedehntem Halbschluss, mit einem erschöpfenden und gewaltigen Schluss auf der Tonica:

268

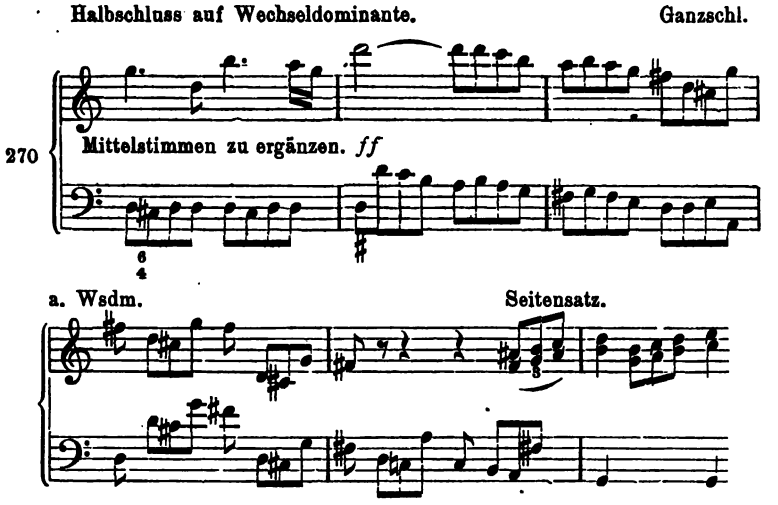


Auch der Vermittelungssatz, der mit einem neuen Motiv auf diesem Schlusse einsetzt:

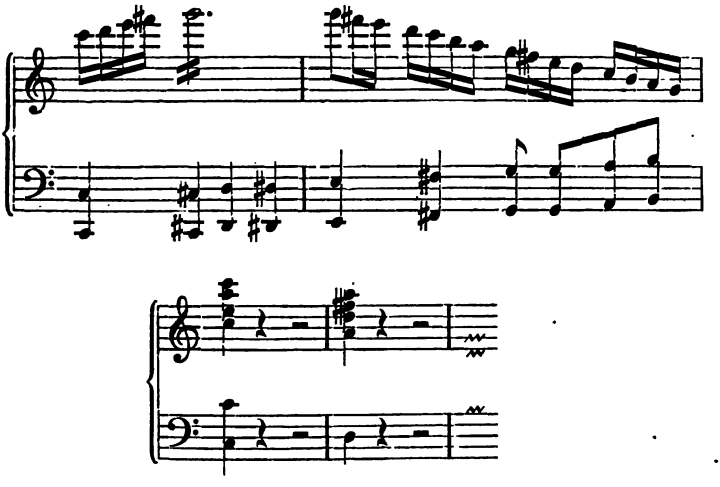
269



und die Wechseldominante durch einen Halbschluss erreicht, markirt in dieser, zwar in lebhafter Bewegung, aber doch sehr in's Ohr fallend, nachträglich einen Ganzschluss und Uebergang in den Seitensatz:



Auch der Seitensatz führt mit sehr bestimmter Cadenz in den Schlusssatz:



der seinerseits einen festen tonischen Satz darstellt, mit der Wiederholung desselben aber, ohne zu cadenziren, in den Anfang zurück, das zweite Mal in die Durchführung, leitet.

Durch glänzende Klarheit der Construction gehört dieser Satz

mit dem Finale der Cis-moll-Sonate zu den geeignetsten Musterbeispielen für den jungen Componisten.

N. B. Der in die Durchführung aufgenommene Dreivierteltakt ist Reminiscenz an das Scherzo, eine Episode der Form.

Nicht selten aber bildet das Finale den Hauptsatz in Liedform, vorzugsweise kleiner. Diese hat z. B. das in Nr. 21 mitgetheilte Thema des Finales der G-moll-Sinfonie. Aber auch der erste Satz bildet ausnahmsweise eine kleine Liedform. So die E-moll-Sonate für Klavier und Violine von Mozart, deren Thema Nr. 69 gegeben ist.

IV.

Die höheren Rondoformen.

Schluss.

§ 50.

Die höheren Rondoformen setzen Bekanntschaft und Uebung der Sonatenform voraus, weil sie Verbindungen der Sonatenform mit der Liedform sind.

§ 51.

Die vierte Rondoform.

Die vierte Rondoform stellt als Hauptsatz einen zwei- oder dreitheiligen (vorzugsweise zweitheiligen) Liedsatz auf.

Diesem folgt, wie in der Sonate, ein Ueberleitungssatz, meist kurz gefasst, der in den Seitensatz führt und in dessen Tonart moduliert.

Auf dem Schluss des Seitensatzes bildet sich dann, mit Uebergehung des Schlusssatzes und Anhanges, ein Ueberleitungssatz, welcher in die Haupttonart zurückführt und daselbst den Hauptsatz wiederholt. Hiermit schliesst der erste Theil in der Haupttonart ab.

Jetzt folgt in einer anderen Tonart (Parallele, Unterdominante, Mediante, gleichnamige) ein liedförmiger Satz, der also die Stelle der Durchführung in der Sonate einnimmt, als zweiter Theil.

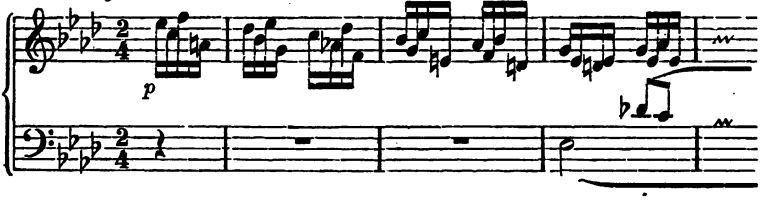
Auf dem Schluss dieses Satzes erscheint wieder die Ueberleitung in den Hauptsatz und mit diesem die Reprise, d. h. Wiederholung des ersten Theiles ohne Modulation, wie in der Sonatenform. (Der Seitensatz erscheint also in der Haupttonart.) Durch den Ausfall der Modulation ist die abermalige Wiederholung des Hauptsatzes am Schluss bedenklich geworden, sie wird daher abgekürzt, ausgelassen, oder durch eine thematisch anknüpfende freie Coda ersetzt.

Einunddreissigste Aufgabe.

Componire nach dieser Anweisung und den folgenden Beispielen einige Rondos vierter Form, möglichst mit Benutzung vorhandenen Stoffes.

Das Finale der As-dur-Sonate ist eines der berühmtesten Beispiele dieser Art. Der ganze Satz befindet sich in fast beständiger, nur durch ganz kurze Pausen unterbrochener Sechzehntelbewegung, welche mit dem Anfang des Hauptsatzes beginnt:

271 *Allegro.*



Der Hauptsatz selbst hat folgende Construction:

16 Takte Erste Periode { Vordersatz 8 Takte. / Nachsatz 8 Takte.

16 Takte — statt der zweiten Periode — Doppelsatz. { Modulirender Satz 8 Takte. / Derselbe . . . . 8 Takte.

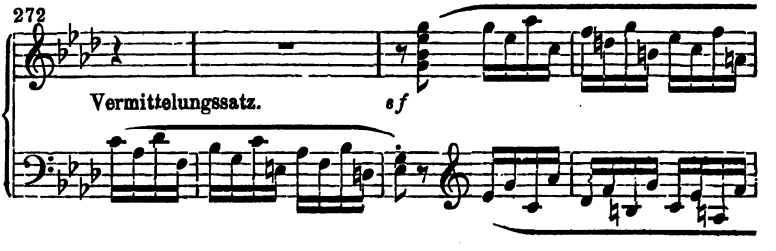
32 Takte . 32 Takte

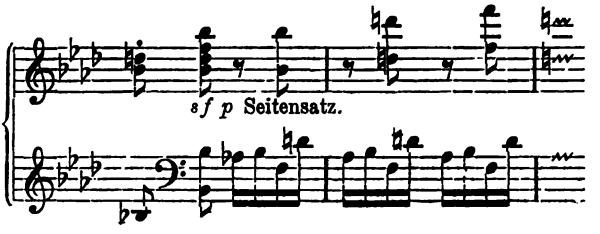
Gilt nach § 7 u. 9 für

Grosse zweitheilige Liedform.

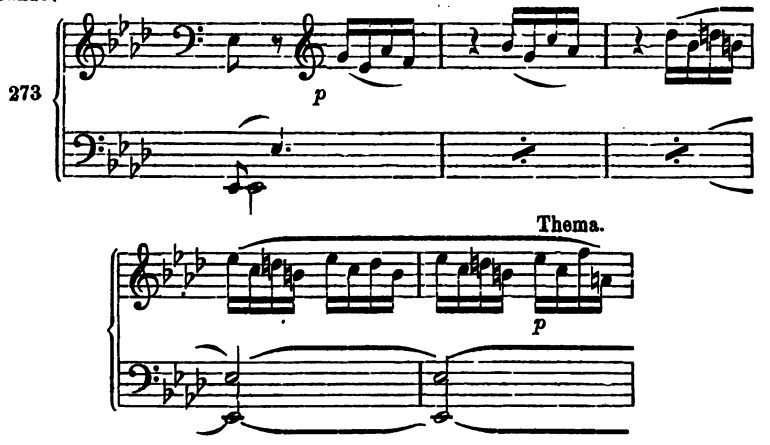
Ein Vermittelungssatz von 4 Takten führt mit der Hauptfigur des Themas in die Wechseldominante B-dur, welche sich sofort in den Dominantaccord Es-dur verwandelt, auf welchem auch schon das zweite Thema beginnt:

272

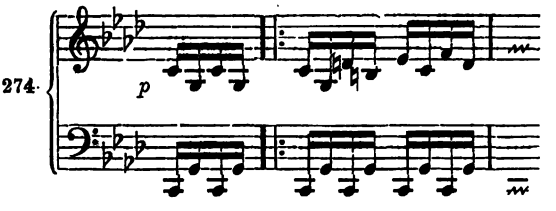




Dasselbe erstreckt sich über 16 Takte. Auf seinem Schlusse beginnt eine Ueberleitungspassage, welche in das erste Thema zurückführt:



welches vollständig wiederholt wird. Unmittelbar nach seinem Schluss beginnt ein zweitheiliger Liedsatz in C-Moll,



dessen erster Theil wiederholt wird. Der zweite Theil aber, gelangt nicht einmal zu abgeschlossener Satzform, sondern leitet durch modulirende Zweitakte in die Dominante von As-dur, und von dieser in das Thema zurück.

Ausführlicher gestaltet sich die Form im Rondo der C-dur-Sonate op. 2.

§ 52.

Die fünfte Rondoform.

Die fünfte Rondoform ist im wesentlichen eine Sonate, in welcher die Stelle der Durchführung von einem grossen liedförmigen Satze eingenommen wird.

Am Schlusse des ersten Theiles wird aber bei vielen Rondos fünfter Form der Hauptsatz in der Haupttonart wiederholt; soll dies geschehen, muss natürlich in diese Tonart modulirt werden. Statt der Wiederholung in der Haupttonart findet sich indessen ebensohäufig ein Anhang in der zweiten Tonart, welcher aus Motiven des Hauptthemas gebildet ist. Der Unterschied zwischen dieser und der vorigen Form besteht hauptsächtlich darin, dass das Rondo vierter Form den Sonatensatz auf zwei Themata beschränkt, aber den Hauptsatz immer wiederholt, das Rondo fünfter Form dagegen auf keinen Theil der Sonate verzichtet, aber nicht immer den Hauptsatz am Schluss des ersten Theiles wiederholt.

Erster Theil.

Der Hauptsatz der fünften Rondoform ist gebildet wie bei der Sonate, kann aber auch Liedform haben.

Der Vermittelungssatz gestaltet sich ganz wie bei der Sonate, bald thematisch anknüpfend, bald eigenen Inhaltes.

Das zweite Thema ist modulatorisch ebenso bestimmt, wie in der Sonate.

Vom Schlusssatz gilt dasselbe.

Der Anhang recapitulirt entweder das Thema durch thematischen Anklang, oder bildet die Ueberleitung in die Wiederholung desselben in der Originaltonart. Zuweilen fehlt der Anhang.

Die Wiederholung des Themas, wo sie geschieht, ist meist abgekürzt.

Zweiter Theil.

Jetzt folgt, an Stelle der Durchführung, der für die Form vorzugsweise charakteristische Liedsatz, in Bezug auf Tonart sich ebenso verhaltend, wie in der vierten Rondoform. An diesen knüpft nicht selten noch ein Stück wirklicher Durchführung, wenigstens irgend eine thematische Arbeit an, die in den

Dritten Theil,

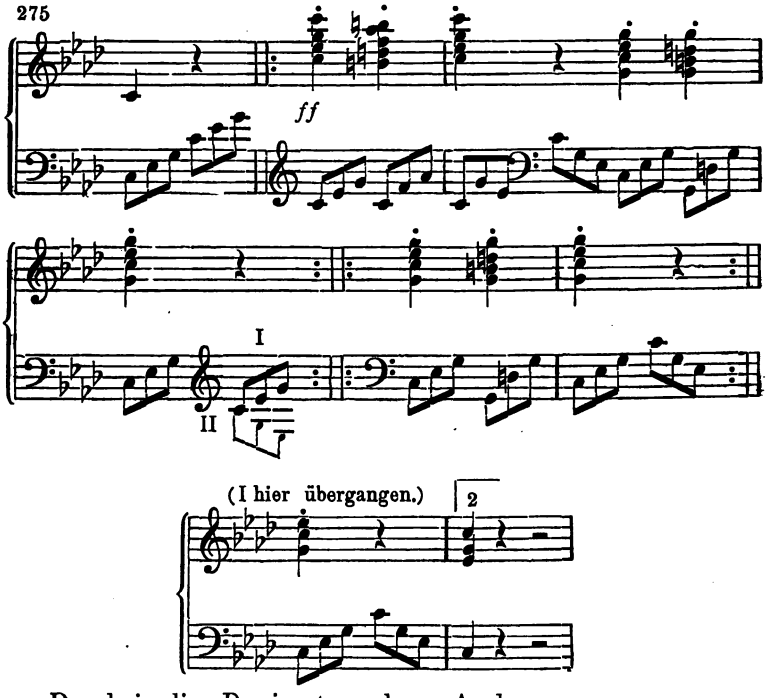
Wiederholung des ersten Theiles ohne Modulation, zurückführt.

In der zusammengesetzten grossen Sonate finden sich diese Rondoformen nur als Schlusssätze, und haben als solche die Neigung zu festabschliessender Satzbildung.

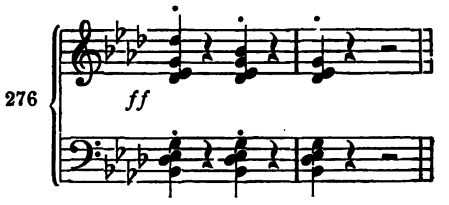
Zweiunddreissigste Aufgabe.

Componire nach der hier gegebenen Anweisung und den folgenden Beispielen Rondos fünfter Form, wieder vorzugsweise mit vorhandenem Material.

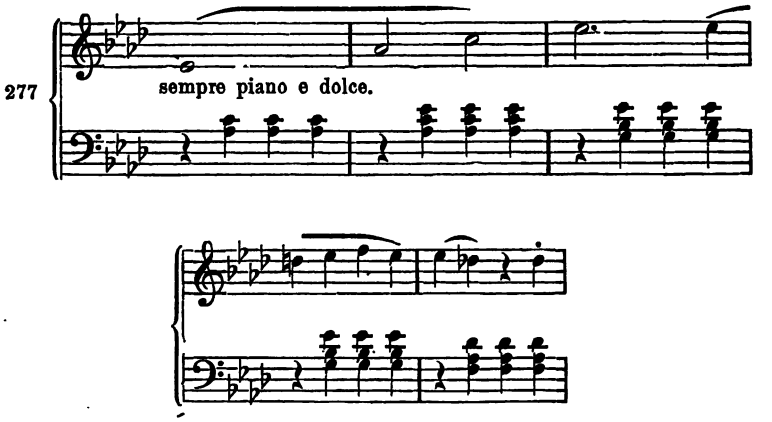
Ausserordentlich deutlich ausgeprägt finden wir die fünfte Rondoform im letzten Satz der F-moll-Sonate op. 2 von Beethoven. Es gilt desshalb auch dieser Satz als das beste Muster dieser Form. Der erste Theil verläuft Sonaten-gemäss, mit einer Reminiscenz an den Hauptsatz schliessend.



Der dreimalige Dominantaccord von As-dur



genügt zur Einführung des, für die Rondoform entscheidenden Themas:

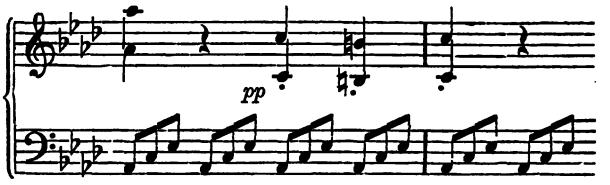


Dieses Thema macht im einundfünfzigsten Takt einen Schluss in As-dūr. Seine Construction ist:

Erster Theil.	**Tonisch selbständiger Satz (§ 6)**	**10 Takte**
	Wiederholung in Klangvariation	**10 Takte**
Zweiter Theil.	**Mittelsatz (2 × 4)**	**8 Takte**
	Nachsatz	**8 Takte**
	Mittelsatz und Nachsatz als zweiter Theil wiederholt (§ 8)	**16 Takte**
		Summa 52 Takte

Also kleine dreitheilige Liedform, eigentlich, wenn man die Satzform der Theile in Rechnung bringt, dreitheilige Periodenform (§ 7), der Wiederholungen entkleidet: von 10 + 8 + 8 Takten.

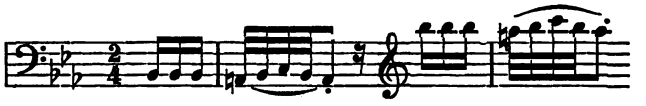
Auf dem letzten Takt beginnt nun eine Durchführung mit dem ersten Motiv des Hauptthemas, welche in 30 Takten in dieses zurückführt.

278 

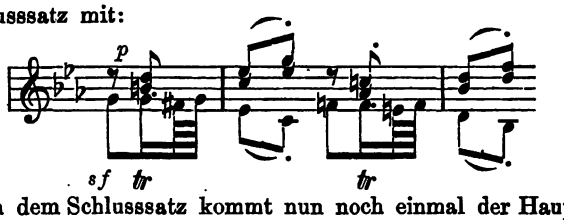
Ohne den (oben construirten) Liedsatz in Asdur hätten wir einen vollständig Finale- gemäss gebildeten Sonatensatz.

Dieses ganze, hier besprochene Finale ist vorzugsweise geeignet, dem jungen Componisten zum Muster zu dienen.

Das Rondo der Es-dursonate op. 7 gehört ebenfalls dieser Form an. Es bildet seinen Seitensatz mit dem Motiv:

279 

den Schlusssatz mit:

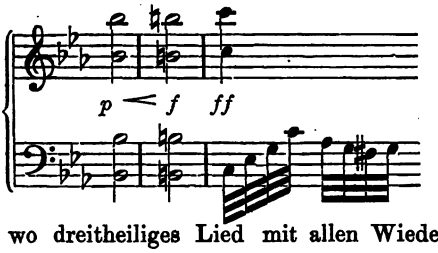
280 

Nach dem Schlusssatz kommt nun noch einmal der Hauptsatz:

Erste Periode: Vordersatz, Nachsatz (Nr. 14).

Zweite Periode: Vordersatz —

— statt des Nachsatzes Uebergang:

281 

nach C-moll, wo dreitheiliges Lied mit allen Wiederholungen sich abspielt, um dann durch einen Anhang in die Reprise zu führen.

Noch sei der junge Componist aufmerksam gemacht auf das Rondo der Pathétique-Sonate, ebenfalls fünfter Form.

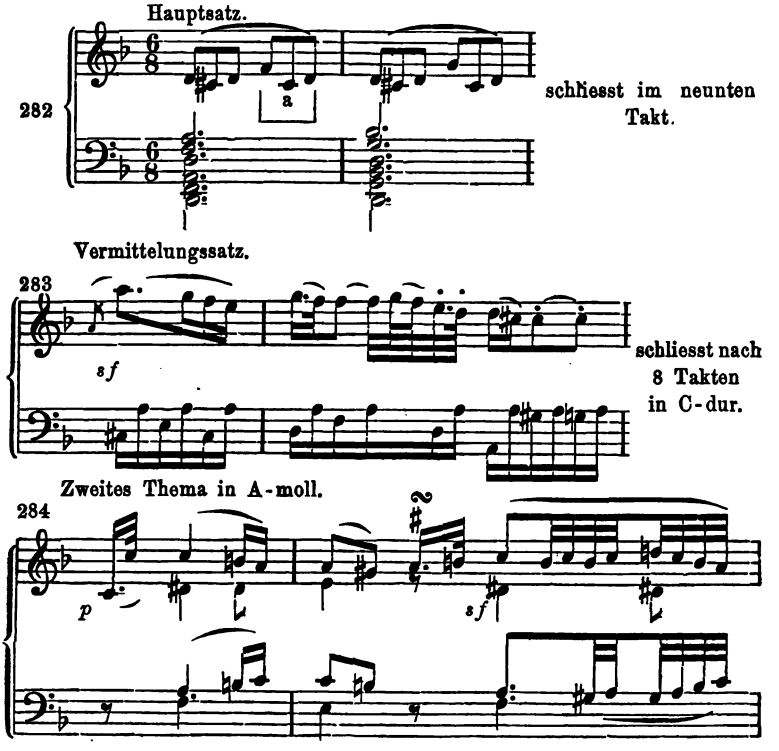
Hier ist der As-dur-Mittelsatz besonders interessant durch die Anwendung combinirter Contrapunkte. (Vgl. Der freie Satz § 30.)

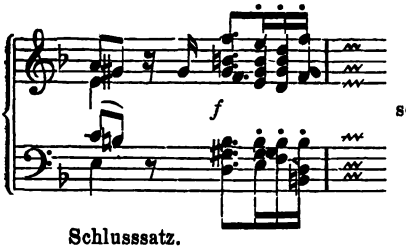
§ 53.

Das langsame Tempo.

Die bisherigen Uebungen zur Sonatenform und den verwandten grossen Rondoformen bewegten sich ausschliesslich im schnellen Tempo. Doch finden diese Formen auch im langsamen Tempo Verwendung. Wenn auch die fünfte Rondoform mit ihrer Stofffülle sehr wenig dazu geeignet erscheint, so lässt sich doch der sonatenartige Theil derselben zur Sonatine verkürzen, und erscheint dadurch auch für ein langsames Tempo nicht mehr zu ausgedehnt.

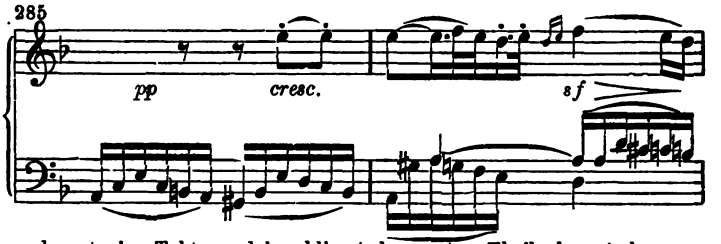
So begegnen wir der fünften Rondoform im langsamen Tempo in dem berühmten Largo e mesto der D-dur-Sonate op. 10, einem der grossartigsten Sätze von Beethoven. In diesem gestaltet sich der erste Theil sonatinenmässig, und zwar:



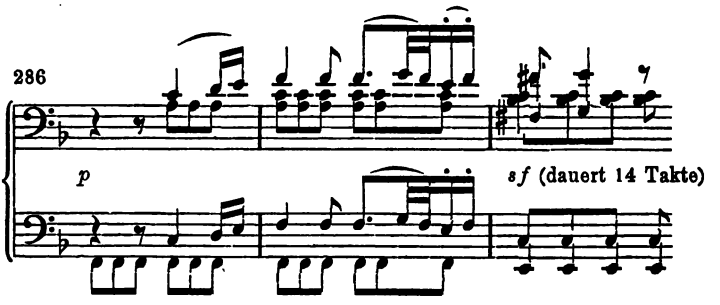


schliesst nach 9 Takten in A-moll.

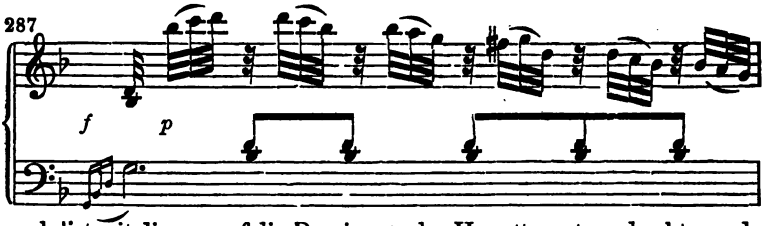
Schlusssatz.



dauert vier Takte und beschliesst den ersten Theil ohne Anhang — der Mittelsatz aber:



führt, anstatt sich zur Liedform zusammenzuschliessen, ein neues Motiv ein:



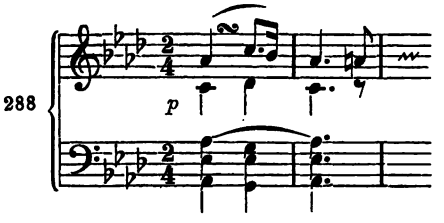
moduliert mit diesem auf die Dominante der Haupttonart, und geht von da in den Hauptsatz zurück. Solche Freiheit der Abkürzung verlangt natürlich das langsame Tempo.

Der dritte Theil bietet, nach der regelmässig verlaufenden Reprise, mit Uebergehung des Schlusssatzes, eine grossartige thematisch figurative Verarbeitung des Hauptmotives (Nr. 282) welche mit der Figur des Mittelsatzes zum Schlusse führt. Diese thematische Arbeit kann man nun sowohl als rondomässige Wiederholung des Hauptsatzes, wie auch als Anhang im Sinne des § 48 auffassen.

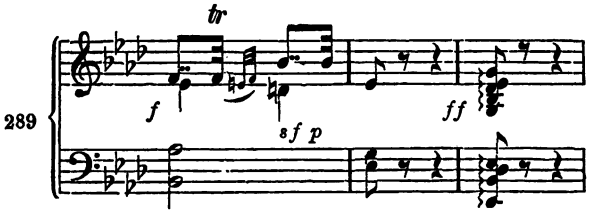
An den Schluss knüpft sich noch ein Anhang tiefergreifenden Inhalts, thematisch an das Motiv | a | in Nr. 282 anknüpfend.

Sonaten- (resp. Sonatinen-) Form findet sich in den langsamen Sätzen unserer Classiker sehr häufig. Dem Tempo Rechnung tragend, kürzen sie aber fast immer den Durchführungssatz auf ein Minimum ab, oder streichen ihn ganz (§ 35), indem sie das Bedürfniss thematischer Arbeit durch die Variationen des Hauptsatzes befriedigen.

Einen Sonatensatz im langsamen Tempo ohne Durchführung zeigt z. B. das Adagio molto der C-moll-Sonate op. 10.

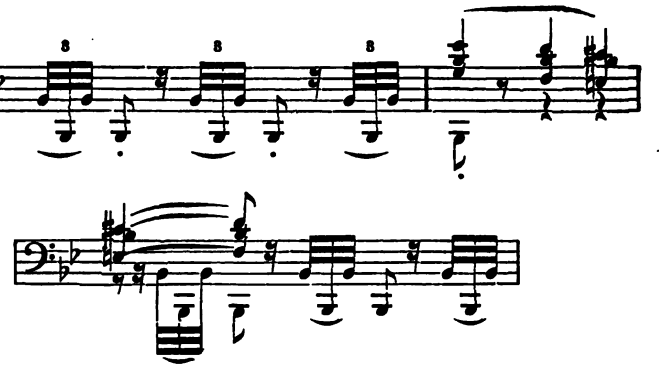


Nach dem regelmässigen Abschluss des ersten Theiles in Es-dur genügt ein einziger Septimenaccord, um in die regelmässig verlaufende Reprise zu führen.



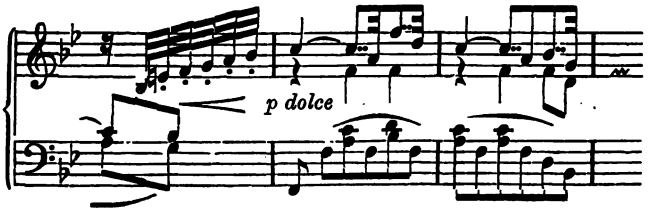
In der D-moll-Sonate, op. 31, finden wir dieselbe Form. Der Vermittelungssatz beginnt mit der Stelle:

290



und schliesst regelmässig auf der Wechseldominante: C-dur. Hier tritt nun das zweite Thema in der Oberdominanttonart: F-dur, ein,

291

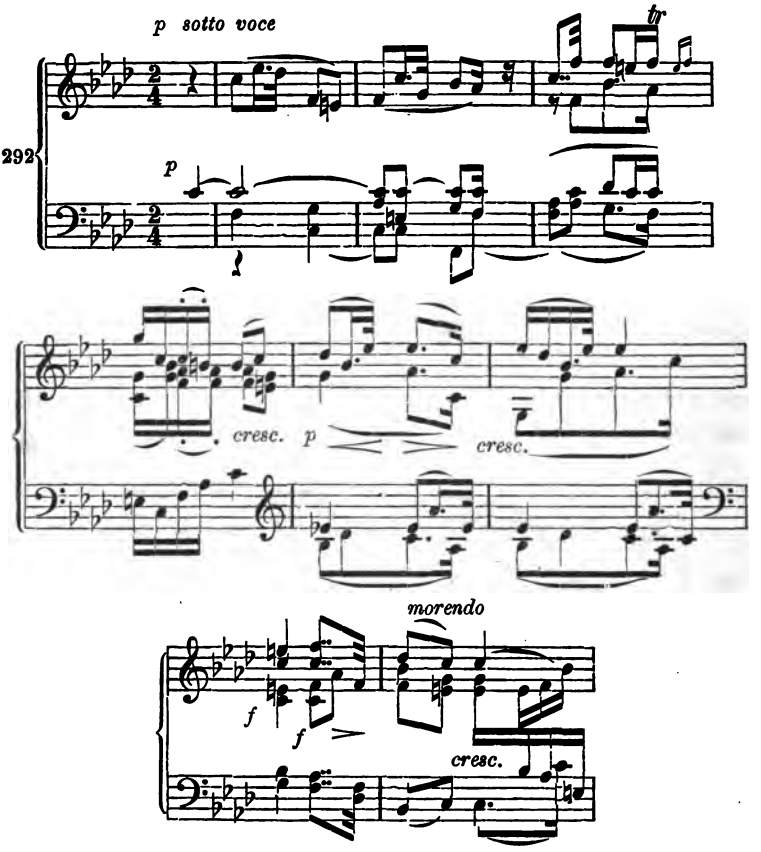


und bildet eine zweitheilige Periode dritter Form (S. 23). Schlusssatz und Anhang übergehend, wendet sich nun der Meister mit einem Uebergang von fünf Takten zur Reprise, in der alles regelmässig verläuft, aber der Hauptsatz zu einer lebhaften Figuration in Zwei- unddreissigsteln dient.

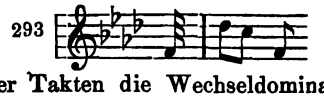
Vergleiche hier auch das Andante der Mozart'schen F-dursonate, deren Thema Nr. 202 gegeben worden ist.

Sonatenform mit kurzer Durchführung zeigt das Adagio affettuoso ed appassionato des F-dur-Streichquartetts op. 18.

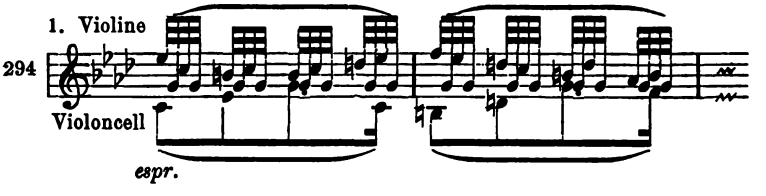
Dagegen finden wir in dem innig tiefbewegten Adagio molto e mesto des grossen F-dur-Quartetts, op. 59, die Form der Sonate mit grosser Durchführung. Das Thema, dessen Vordersatz wir hier mittheilen (im Nachsatz übernimmt das Cello die Melodie) hat grosse Periodenform.



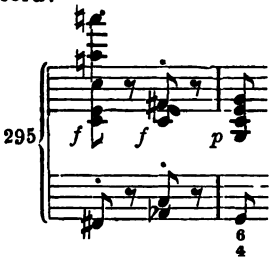
Der Vermittelungssatz knüpft an das letzte Motiv des Themas



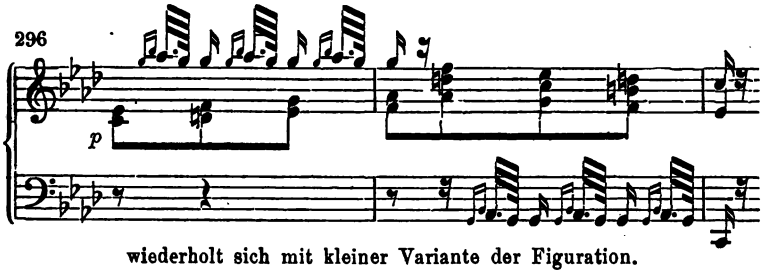
an, erreicht in vier Takten die Wechseldominante (G-dur), bildet auf dieser in 3 Takten einen zweimaligen Halbschluss und Uebergang nach C-moll, wo nun das zweite Thema im Cello eintritt.



Nach 13 Takten wendet sich dieses Thema zur Schlussbildung auf den Quartsextaccord:

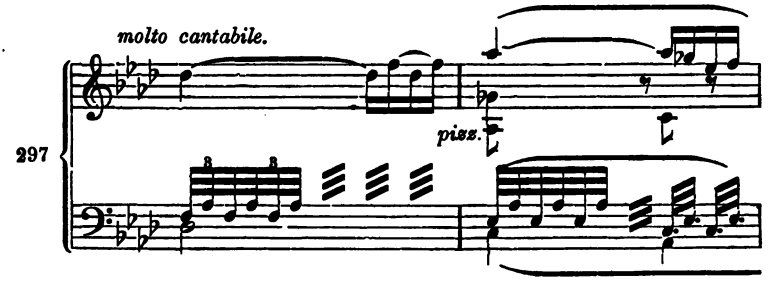


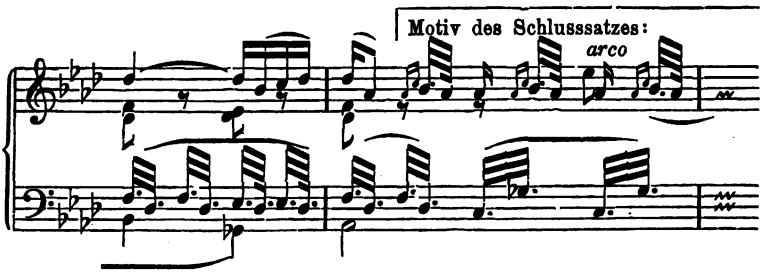
hier aber bildet sich eine Schlussformel, so bedeutend und eigenthümlich, dass man sie wohl als eigenen Schlusssatz betrachten kann, wenn auch der Beginn in die Schlussbildung des Seitensatzes fällt:



wiederholt sich mit kleiner Variante der Figuration.

Ob man die noch folgenden fünf Takte dem Schlusssatz zurechnen, oder, sei es ganz, sei es zum Theil, als Anhang betrachten will, ist hier nicht von Wichtigkeit. Jetzt aber beginnt die Durchführung, welche den 45 Takten des ersten Theiles 38 Takte entgegenstellt, und sich zunächst mit dem zweiten Thema, dann mit dem ersten, endlich mit dem Schlusssatz beschäftigt. Aus diesem entwickelt sich ein Satz in Des-dur — Molto cantabile — von schmelzender Weichheit, der keinem bisherigen Gedanken thematisch verwandt ist, dennoch aber auf die Formbestimmung keinen Einfluss hat, vielmehr als eine — Episode der Sonatenform — zu betrachten ist, dergleichen sich in der Durchführung oft finden. Der episodische Satz lautet hier:

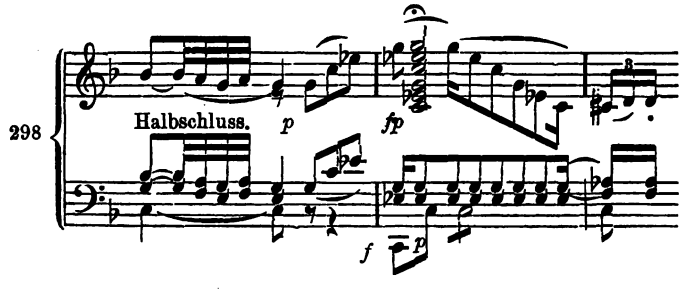




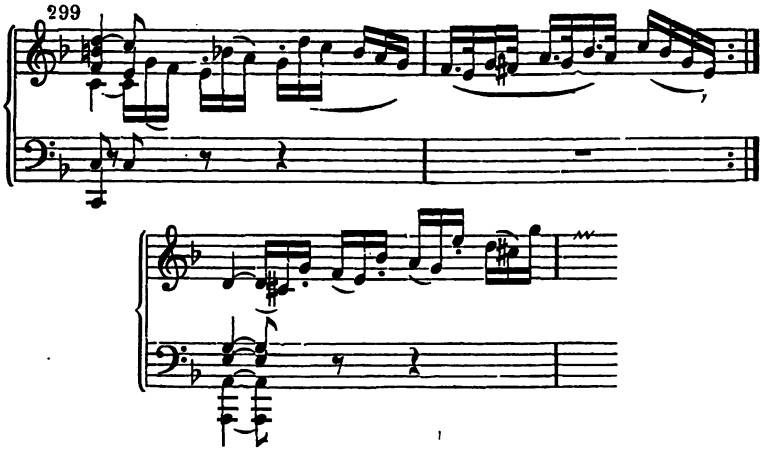
Indem jetzt das Cello die Fortsetzung übernimmt, führt es mit dem ersten Motiv im Quintenzirkel: Des-dur, As-dur, Es-moll, B-moll F-moll, C-dur — auf die Dominante der Haupttonart, wo wiederholte Schlussformel und Uebergang in die Reprise stattfindet. Diese verläuft regelmässig. Aber auf ihrem Schlusse (wie im sonatenförmigen langsamen Satze nicht selten) tritt eine Wiederholung des Themas ein (welche am Anfang der Reprise dagegen ausgelassen wurde). Diese Wiederholung führt zu einer weitausgeführten Figurationscadenz, welche in den nächsten Satz des Quartettes (Thème Russe. Allegro) einführt.

Noch einer, sehr hervorragenden Anwendung der Sonatenform im langsamen Satz muss hier gedacht werden, nämlich des Andante von Mozart's grosser C-dursinfonie, welches nicht nur im Ganzen, sondern auch in allen einzelnen Theilen eine höchst interessante metrische Construction zeigt.

Der Hauptsatz schliesst mit dem elften Takte und beginnt mit ebendiesem (vgl. § 36) sich zu wiederholen, bildet dabei einen Vordersatz von 8 Takten mit Halbschluss auf Oberdominante. Hier setzt nun, das Tongeschlecht der Oberdominante wechselnd, ein Satz in C-moll ein, den wir als Vermittelungssatz betrachten müssen.



Derselbe macht nach acht Takten kühner Harmonik einen Halbschluss auf der Wechseldominante (G-dur). Hieran schliesst der Seitensatz von 12‿ Takten, dem ein Schlusssatz von vier Takten folgt. Anhang fehlt, dagegen führt eine Ueberleitungsfigur der ersten Violine das erstemal in die Wiederholung, das zweitemal in die Durchführung:



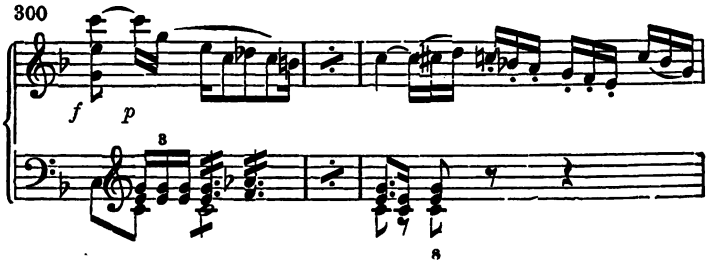
(Man beachte, dass hier der Septimenaccord von D-moll unerwartet eintritt, und dadurch das vorgehaltene d eine ganz eigene Wirkung macht.)

Der fernere Verlauf ist folgender:

Der Vermittelungssatz auf 14 Takte gedehnt.

Der Hauptsatz thematisch verarbeitet mit dem Zweiunddreissigstel-Figurationsmotiv, welches schon im ersten Theil seine Wiederholung begleitete.

Dieses Motiv, zu einem feurigen *ff* ausgeführt, welches mit einer Reminiscenz an den Vermittelungssatz



jetzt nicht in den Hauptsatz, sondern in den Seitensatz führt, der also hier den dritten Theil der Sonatenform beginnt. Von hier an verläuft alles regelmässig, aber — nach dem Schlusssatz wiederholt sich der Hauptsatz, der oben übergangen worden ist. Ein Anhang von 3 Takten schliesst das Ganze.

Dreiunddreissigste Aufgabe.

1) Componire einen langsamen Satz in Sonaten- oder höherer Rondoform.

§ 54.

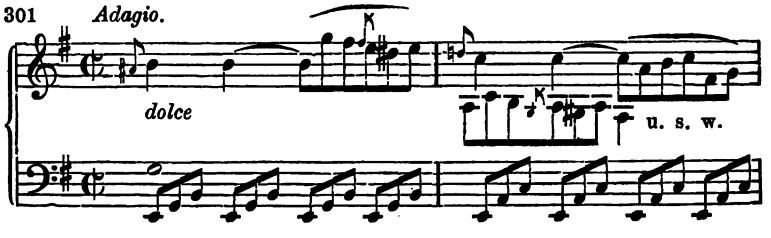
Die zusammengesetzte grosse Sonate.

Ein zusammengesetztes Musikstück für Klavier, oder für Klavier und einzelne Soloinstrumente wird in der Regel dann als Sonate bezeichnet, wenn der erste Satz Sonatenform hat. Dieselbe Form für den Orchestersatz wird Sinfonie genannt, für einen Verein von Streichinstrumenten und anderen einstimmigen Organen nach diesen.

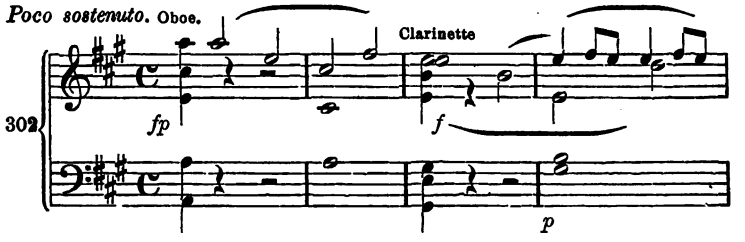
So könnte auch die G-moll-Suite von Raff op. 162 als Sonate bezeichnet werden, weil der erste Satz derselben (modern modifizirte) Sonatenform hat.

Die Tonart einer Sonate wird nach dem ersten Satz bestimmt, nicht nach der etwa vorhandenen Einleitung, die Kreuzer-Sonate steht also in A-moll. Bei vielen Mollsonaten (Sinfonieen, Quartetten) steht das Finale in der gleichnamigen Durtonart, z. B. C-moll-Sinfonie, neunte Sinfonie.

Ein dem ersten Allegro vorausgehendes Adagio, wenn es auch noch so weit ausgeführt ist, aber unmittelbar in das Allegro überleitet, wird nicht als besonderer Satz gezählt, sondern als Einleitung zu dem Allegro betrachtet, welches also erster Satz bleibt. Solches Adagio geht z. B. der mehrfach angezogenen E-moll-Sonatine von Mozart (vgl. Nr. 30) voraus:



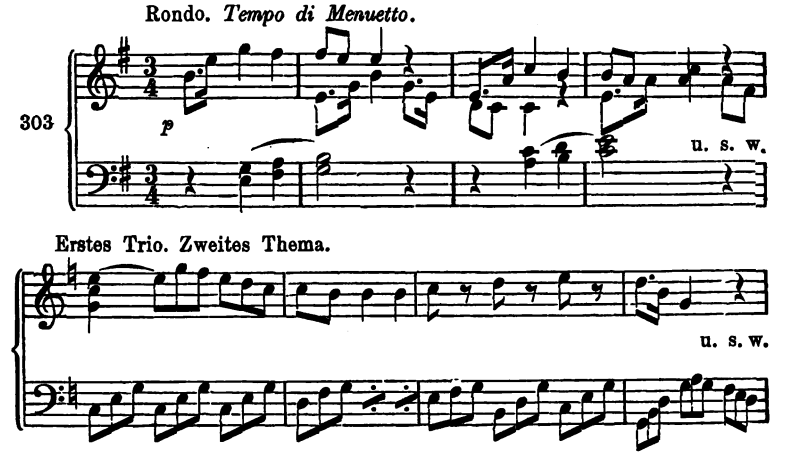
und erstreckt sich in grosser dreitheiliger Liedform über 38 Takte, um mit dem Halbschluss in das sonatinenförmige Allegro einzuführen. Bekannt ist das Grave, welches die Pathétique-Sonate einleitet, und im Verlaufe des Allegro noch öfter eingreift. Auch dem ersten Satze der A-dur-Sinfonie geht ein weit ausgeführtes Adagio vorauf:



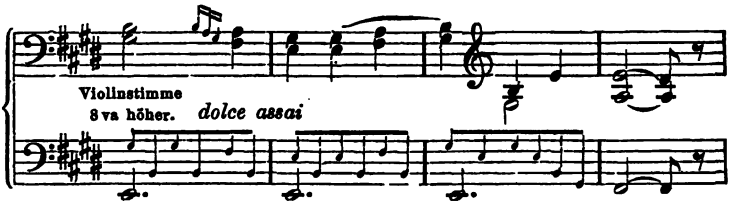
ebenso der Es-dur-Sinfonie von Mozart und mehreren Sinfonien von Haydn. Berühmt ist die Einleitung in das grosse C-durquartett von Beethoven.

Sonaten aus einem einzigen sonatenförmigen Satz kommen vereinzelt vor.

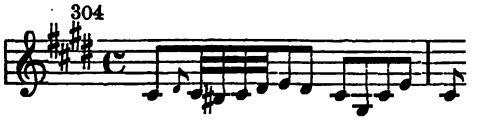
Sonaten von zwei Sätzen sind häufig. Mit grosser Einleitung vor dem ersten Satz z. B. die oben wieder angeführte E-moll-Sonatine von Mozart, wo auf den Sonatensatz noch ein Rondo dritter Form, eigentlich Menuett mit zwei Trios folgt:



Zweites Trio. Drittes Thema.



Wir haben im Verlaufe unserer Betrachtungen diesem Werke Mozart's, obwohl es ein frühes Jugendwerk ist, grössere Aufmerksamkeit geschenkt, weil es, seinem Inhalte nach, verdient, den bedeutenderen Leistungen dieses Meisters an die Seite gestellt und Freunden und Lehrern der Musik in's Gedächtniss zurückgerufen zu werden. Auch die G-dur (Duo-) Sonate (Nr. 4) besteht aus zwei Sätzen, der zweite ein Thema mit Variationen.

Ohne Einleitung zum ersten Satz zweisätzig sind z. B. die andere E-moll (Duo-) Sonate von Mozart (vgl. Nr 19), die Klaviersonate Cis-moll  von

Haydn, mit Menuet Cis-moll und Cis-dur. Von Beethoven z. B. die Sonatinen op. 49, die Sonate op. 54, op. 101 (E-dur); die grosse C-dur-Sonate op. 53 hat auch nur 2 Sätze, denn das zwischen Sonate und Rondo eingeschobene Adagio ist nur als Einleitung zum Rondo anzusehen.

Die meisten Sonaten haben drei Sätze, darunter die berühmtesten, wie die Pathétique, Cis-moll, Appassionata. In der Cis-moll-Sonate hat der letzte Satz Sonatenform, der erste Satz gehört keiner bestimmten Form an, desshalb hat Beethoven diese Sonate „quasi una fantasia" bezeichnet. (Zu beachten ist die Verwandtschaft der Modulation im ersten Satze dieser Sonate mit der des Trauermarsches).

Die vollkommene Form der grossen Sonate, wie wir sie in den meisten (allen späteren) Sinfonien Haydn's und Mozart's, in allen Sinfonien Beethoven's, in den grossen Streichquartetten

und Quintetten und verwandten Gattungen der Instrumentalmusik finden, besteht aus vier Sätzen:

einem Allegro, mit oder ohne Einleitung,
einem langsamen Satz,
einem Menuet oder Scherzo,
einem Finale, Allegro.

Ausnahmsweise wechseln der zweite und dritte Satz ihre Stelle, z. B. in der neunten Sinfonie und der B-dursonate op. 106, weil die grosse Ausdehnung und thematische Beschaffenheit der ersten Sätze eines solchen Gegensatzes bedarf. — Die Stelle des langsamen Satzes wird zuweilen durch ein Allegretto eingenommen, so in der Es-dursonate op. 31, in der siebenten und achten Sinfonie. In der achten Sinfonie ist dagegen das Menuet langsam, in dem, diesem Tanze ursprünglich eigenen, ceremoniel graziösen Tempo. Solche Ausnahmen ergeben sich aus den Bedingungen der gerade vorliegenden Aufgabe. Wer sie willkürlich herbeiführt, zeigt dadurch, dass ihm das Wesen der Formbildung verschlossen geblieben ist, und dass er im Unwesentlichen und Aeusserlichen Hilfsmittel sucht, welche nicht zu finden sind. Dass zuweilen Sätze desshalb zusammengestellt werden, weil sie gerade vorhanden sind, ohne irgend welchen Zusammenhang der Entstehung, kann weder bestritten, noch geradezu getadelt werden. Es bleibt solchen Zusammenstellungen doch noch immer die nicht zu unterschätzende Einheit des Autors.

Ausnahmsweise enthalten Sonaten gar keinen sonatenförmigen Satz z, B. die As-dursonate op. 26, welche aus Variationen, Scherzo Trauermarsch, Rondo besteht.

Dreiunddreissigste Aufgabe.

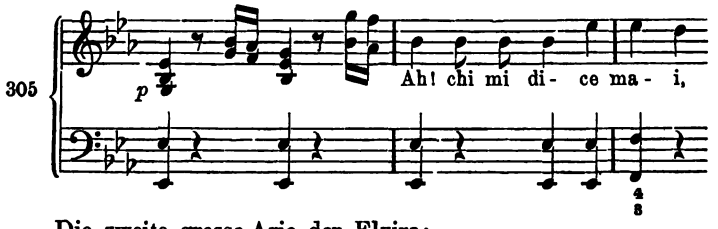
2) Einige vorhandene Sätze zu Sonaten zusammenzustellen, eventuell zu ergänzen.

§ 55.

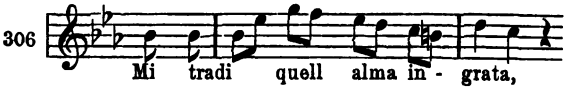
Vorkommen der Instrumentalformen.

Den grossen Meistern unserer classischen Instrumentalmusik und den ihnen am nächsten stehenden Zeitgenossen und Nachfolgern war die Haupt-Form derselben, die Sonate, so geläufig, dass sie die charakteristischen Eigenschaften derselben auch in ausgedehnteren Vocalsätzen zur Erscheinung brachten. Selbstverständlich setzte hier

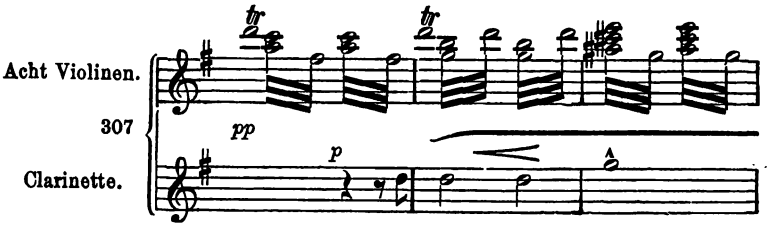
der gegebene Text, durch seine logische und psychologische Bedeutung, ihrer rein musikalischen Neigung Schranken. Doch erkennen wir diese nicht nur in den Messen von Haydn und Mozart, deren Text sich leichter einer beliebigen musikalischen Form anschmiegt, sondern auch in der Oper finden wir häufig den Ansatz zur Sonatenform. Die B-dur-Arie des Octavio im Don Juan hat die Structur der Sonate (Sonatine), ebenso die Auftritts-Arie der Elvira daselbst (als Terzett bezeichnet, wegen der kleinen Zwischensätze des Don-Juan und Leporello):

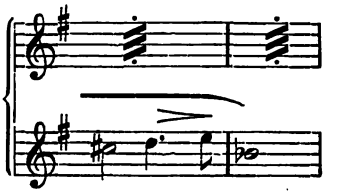


Die zweite grosse Arie der Elvira:



ist ein Rondo erster Form, die des Pizzaro im Fidelio hat Sonatenform. Vorzugsweise aber der erste Ansatz der Sonatenform, wie er sich vom Hauptsatz bis zum Eintritt des zweiten Themas entwickelt, findet sich in zahlreichen begleiteten Vocalsätzen, selbst in Ensemble's, welche eine dramatische Scene einschliessen. Dass die Ouverturen unserer classischen Meister, Mozart's, Beethoven's, Weber's, Mendelsohn's u. A., fast ausschliesslich der Sonatenform angehören, darf an dieser Stelle schon als bekannt vorausgesetzt werden. Auch das Allegro von Wagner's Tannhäuserouvertüre (welches aus Motiven der Venusberg-Scene gebildet ist) gehört dieser Form an, welche sich gewissermassen zu einem Rondo fünfter Form erweitert durch den Mittelsatz in G-dur:





Meyerbeer's Ouverture zu Struensee, in specieller Anlehnung an Beethoven's Egmont-Ouvertüre, hat ebenfalls Sonatenform.

Die grossen Componisten der französischen und italienischen Oper, Boieldieu, Auber, Rossini, Bellini u. A, bedienen sich ebenfalls dieser Form, in besonders scharfer Abgrenzung der Theile gegeneinander.

Die Ouverturen von Gluck, dessen Entwickelung in die Zeit vor der Ausbildung der Instrumentalformen fällt, zeigen zwar noch nicht die ausgeprägte Sonatenform, weisen doch aber schon stark auf dieselbe hin.

Die gegenwärtige Richtung der Oper hat jedoch mit innerer Nothwendigkeit dahin geführt, an die Stelle der Ouvertüre das Vorspiel zu setzen. Als unübertroffenes Muster eines solchen möge das Lohengrin-Vorspiel von Wagner hier genannt werden, dessen innere Structur dem bis hierher Vorgeschrittenen kein Geheimniss bleiben kann. —

Wir haben hier die Formbildung von der einfachsten Verbindung von nur zwei Takten, im sogenannten Zweitakt, bis zu dem kunstvollen Bau der grossen Sonate und ihrer verwandten Formen verfolgt und eingeübt. Die grosse Mannigfaltigkeit, welche uns dabei vor Augen getreten ist, beweist, dass hier, wie in den andern Zweigen musikalischer Gestaltung, zu vollendeten Kunstschöpfungen, wie wir sie vielfach zu betrachten Veranlassung genommen haben, ausser dem berufenen Talent, die gründlichste Sachkenntniss gehört, weil es nur dieser möglich ist, unter der unerschöpflichen Fülle des technisch Möglichen das aesthetisch (künstlerisch) einzig Richtige in jedem Falle mit Sicherheit zu ergreifen.

Index.

Abgegrenzt 2, 5[illegible]
Abkürzung 98, 1[illegible]
Abstrakt 1.
Abstraktion 1[illegible]
Abweg 1.
Achttakti[illegible]2, 24, 25, 27, 28, 30, 49, 5[illegible]9.
Aehnl[illegible], 17.
Aest[illegible]n 1, 28, 53, 56, 63, 123, [illegible]70.
A[illegible]reve 64.
[illegible]gro 28.
[illegible]ang 51, 116.
[illegible]nfänger 89, 129
Anhang 42, 47, 52, 64. 98, 115, 118 126, 158, 181, 182, 189.
Anknüpfung 2.
Aneinanderreihung 114.
Arie 208.
Auber 209.
Auszug, melodischer 1, 39, 110, 141, 180.
Auftakt 3.
Ausbeutung 119.
Ausdruck 109.
Ausgefüllt 2, 5.
Ausgeschriebene Wiederholung 37, 99.
Ausnahmsweise 11, 58, 61, 160, 171, 207.
Autor 63.

B.

Ballade 89, 112.
Bässe, gegebene 66 ff.
Basso ostinato 81.
Beethoven, Sinfonien 3, 5, 8, 15, 21, 25, 53, 59, 62, 80, 82 ff., 86 ff., 95, 100, 115, 140, 160, 166, 167, 170, 173, 179, 186 ff. Quartetten und Quint. 3, 6, 7, 141 ff., 153, 179, 199, Sonaten (einschl. Duo, Trio) 2. 3, 4, 5, 9, 10, 12, 13, 16, 17, 18, 20, 22, 23 ff., 33 ff., 40, 46, 49, 55, 62, 78, 93 ff., 105, 115, 145, 154, 182 ff., 190 ff., 196.
Ouv. 2, 29, 171. Var. 62, 95, 101. Conc. 5, 6.
Begleitungsform 91, 179.
Begräbnissfeierlichkeit 78.
Begriff 5.
Bellini 209.
Bildung, gesellschaftliche 66, allgemein geistige 109.
Biographisch 102.
Boieldieu 209.
Bolero 80.
Bourrée 80.
Bühne 70.
Bunt 119.

C.

Cadenz 44, 57, 76, 140.
Cadenziren 187.
Canon 58, 80, 94, 97, 161, 171, 175, 176.
Charakteristich 57, 163.
Chopin 62, 78, 80, 81, 89.
Classisch 1, 38, 198.
Coda 64, 70, 115, 116, 118, 119.
Combination 64.
Componist 1, 13, 40, 51, 55, 195.
Compositionstechnik 4, 5.
Compositionslehre 5, 55, 60, 107.
Concertvortrag von Tänzen 64.
Construction 3, 27, 28, 29, 31, 38, 51, 54, 63, 70, 76, 108, 118, 134, 153, 160, 170, 187.
Contrapunkt 54, 68, 80, 87, dpp. 106, 164, vrf. 164, 170, 171, 174, 175, comb. 195.
Contretanz 68, 79.
Correspondenz, harmonische 23, thematische 28, 65. rhythmische 24.

D.

Dehnung s. Erweiterung.
Diabelli 62.
Dichter 109.
Dimensionen 61, 162, 181.
Doppelzweitakt 4.
Doppelphrase 4.
Doppelsatz 7, 27, 28, 119.
Doppelperiode 56.
Dramatisch 109, 111.
Dreitheilig 30 ff., 37, 48, 65, 119, 189, 194.
Dreitakt 52.

Drehung, des Körpers beim Tanz 68.
Dur 17, 19, 32, 57, 99, 116, 124, 127, 153, 170, 181.
Durchführung 58, 120, 129, 161, 163, 170, 171, 182, 187, 194.
Duo 82.
Dynamisch 119.

E.

Effekt 66.
Eigenthümlich 57.
Einfach 98.
Einheit 62, 114.
Einleitung 64, 71, 182, 204.
Einschub 42.
Eintaktig 3, 64.
Elemente 1.
Elementarlehre 55.
Elegie 89.
Enharmonische 55.
Entwickelung 57.
Episch 112.
Episode 61, 201.
Erfindung 156.
Ergänzen 6, 39.
Erweiterung 38, 39, 41, 44, 49, 52, 91, 99, 109.
Etüde 61, 62.

F.

Fachbildung 109.
Fanfare 70.
Festmarsch 68, 80.
Feinheit 80.
Fermate 109.
Figurativ 5.
Figur 161.
Figuration 57, 60, 72, 170, 182.
Finale 66, 185, 188, 207.
Form 1, 5, 13, 28, 30, 33, 39, 49, 54, 57, 82, 102, 169.
Formenlehre 1.
Formel 47, 76, 106, 127, 131, 151, 175, 179.
Formbestimmung 57, 99, 107.
Frei 54.
Freiheit 23, 34, 39, 54, 166, 177.
Freie Satz 57, 62, 80, 112, 164, 195.
Fremdartig 55.
Fuge 171.
Fugirt 88, 164.
Fundamentalbass 68.
Fünftakt 53, 68.
Fünftheilung d. Sonate 118.

G.

Galop 64.
Gang 58, 98.
Ganzschluss 8, 10, 11, 17, 32, 40, 44, 72, 117.
Gedächtniss 1, 14.
Gelungen 4.
Gehör 1.
Gegenbewegung 60, 84, 174, 184.
Gegensatz 7, 185.
Generalbass 68.
Genie 156.
Germanisch 110.
Gesetz 110.
Gesellschaftstänze 63.
Gesungenes Lied 108.
Gleich 17, 32, 52.
Gleichnamig 170.
Gleichmaſs 54.
Gluck 209.
Goethe 109, 112.
Gounod 112.
Gross. Satz 24, 28, 119 Periode 27, 28, 37. Lied 36, 48.
Gradzahlig 54, 63, 68.
Grundaccord 68.
Grundton 68.

H.

Halbschluss 10, 11, 14, 27, 32, 47, 72, 127, 139, 179, 186.
Harmonielehre 54, 56, 57, 71, 75.
Harmonisch 61, 66, 164.
Haupttempi 4.
Hauptsatz 72, 97, 115, 119, 167, 181,
Haydn 2, 3, 62, 82, 154, 166, 170 205, 206, 208.
Herrschaft 55.
Heine 112.
Historisch 102.
Hinzufügung 135.
Humoristisch 65.

J.

Idealisirte Tanzformen 79, 81.
Imitation 94, 100, 101, 125, 171.
Inhalt 126, 170,
Instrumentalform 1, 207.
Instrumentalmusik 14, 38, 171, 177.
Iustrumentation 170.
Introduction 65, 182.
Intrade 73.
Jugendarbeit (Mozarts) 30, 102, 104.

K.

Kind 112.
Klammern 3.
Klarheit 173; 187.
Klangsteigerung 73.
Klein: Periode 7. Liedform 14, 31, 33, 37, 194.

Kuhlau 115 ff., 123. 133, 148.
Künstler 141.
Kunstwerk 1.
Kürze 3.

L.

Länge 3, 42, 71, 120, 129, 170.
Langsam 89, 196, 204, 207.
Langweilig 119.
Lehrbegriff 1, 5, 13.
Lehrgang 30.
Liedform 14, 22, 30, 31, 32, 66, 98, 189, 194.
Lied ohne Worte 89.
Lied 108.
Liszt 62, 76, 184.
Logisch 55, 108.
Lotti 112.
Löwe 112.
Lyrisch 108.

M.

Maggiore s Dur.
Mannigfaltigkeit 66, 118.
Marsch 68, 80.
Marx 58.
Material 55.
Mafsvoll 119.
Mazurka 80.
Metrisch 3, 4, 118.
Metrik 3, 109.
Meister 14, 38, 62, 170.
Meisterwerk 68.
Meyerbeer 68, 209.
Melancholie 89.
Melodie 64.
Mendelssohn 29, 38, 70—77, 110.
Menuet 38, 48, 81, 207.
Militärmarsch 64, 68.
Minore s. Moll.
Mittelsatz 43, 51, 51 f.,
Modern 70, 164.
Modulation 42, 54, 55, 60, 82, 97, 108, 117, 119, 126, 162, 173.
Modulationssatz 116.
Moll 8, 19, 22, 32, 65, 116, 124, 127, 153, 166, 181.
Motiv 42, 57, 59, 60, 62, 97, 119, 133, 163, 173, 203.
Mozart Sinf. 2, 15, 29, 49, 50, 52, 60, 81, 115, 135, 148, 151, 157, 163, 174 ff., 182, 185, 188, 202, Sonaten 2, 3, 6, 8, 13, 24, 28, 30, 50, 80, 103, 125, 137, 153, 161, 188, 199. Conc. 8. Ouv. 27, 54, 115, Oper 54, 62, 68, 69, 91 Quintett 3, 139, 179, 180, 181, 185, Gesang 11, 112, 113.

N.

Nachahmer 80.
Nachahmung 84.
Nachsatz 7, 8, 10, 12, 14, 15, 17, 23, 27, 30, 31, 41, 43, 46, 119, 181, 194.
Nachschlag 64.
Nationaltanz 80.
Naturgemäss 55.
Nebenarbeiten 57.
Neuheit 55.
Nocturn 89.
Numeriren 4, 6.
Nummern des Walzers 65.
Notengattung 3, 118.
Nothwendigkeit, innere 55.

O.

Oberdominante 10, 17, 19, 32, 38, 116, 119, 127.
Obermediante 22, 32, 57.
Ohr 3, 5.
Oper 68, 91, 171, 208.
Orchester 175.
Orchestersatz 64, 100.
Orgel 4.
Orgelpunkt 136, 163, 173.
Ouvertüre 73, 115, 208.

P.

Pause 2.
Parallel 19, 32, 55, 99, 104, 116, 172,
Partiturstudium 107, 179.
Pas 63.
Passage 98.
Periode 7, 14, 15, 17, 19, 22, 28, 33, 39, 48, 63, 83, 136, 194.
Phrase 1, 2, 22, 40, 58, 119.
Phantasie 1, 141.
Plan 176.
Populär 38, 62, 181.
Polka 64.
Polka Mazurka 65.
Polonaise 68, 78, 80.
Poet 113.
Poetisch 108, 171.
Praktisch 13, 112, 120.

Q.

Quadrille 79.
Quartett 38, 82.
Quartenzirkel 19,431, 164.
Quintett 38.
Quintenzirkel 75.

R.

Raff 62, 80, 204.

Regelrecht 43, 178.
Resignation 89,
Reichardt 112.
Reissiger 112.
Reim 112, 113.
Reprise 193, 164, 181
Rheinische Polka 63.
Rhythmus 3.
Rhythmik 3, 28, 64.
Rhythmisch 5, 23, 54, 68, 100.
Ritmo a tre battute 53.
Rigaudon 80.
Romanisch 111.
Romanze 112.
Rondo 23, 98, 129, 189. I 92, II 101. III 102, IV 189, V 192.
Rossini 209.
Rundgesang 92.

S.

Sarabande 80.
Satz 1, 5, 7, 22, 24, 25, 28, 31, 33, 38, 57, 191.
Scherzo 22, 38, 81, 207.
Schema 62, 122.
Schlüsse 8, 14, 57.
Schluss 51, 99, 106, 118, 161.
Schlusssatz 115, 116, 117, 119, 126, 152, 166, 174, 176, 186, 189, 191,
Schnell 64, 89.
Schritt 68.
Schüler 61.
Schiller 110, 113.
Schubert 80, 109, 112.
Schumann 112, 184.
Selbständig 24, 61.
Sechzehntaktig 27, 28, 36.
Sequenz 49, 58, 131.
Seitensatz 115, 117, 119, 152, 168, 177, 180, 186, 189, 191.
Siebentaktig 54.
Sonate 17, 38, 82, 83, 114, 134 ff., 162, 170, 189.
Sonatine 115 ff., 148, 196.
Sprache 118.
Spannung 28, 73.
Sprachgebrauch 32.
Specifische Begabung 65.
Steigerung 23, 73, 97, 157, 183.
Stereotyp 91.
Stilvoll 55.
Stimmung 112.
Streichquartett 4, 39.
Studium 82.
Symphonie, Sinfonie 38, 82, 178.
Symmetrie 50.
Syncopirt 175.

T.

Takt 3, 52, 63, 68.
Taktart 1, 3.
Taktstrich 3, 52.
Taktstock 68.
Takttheil 1, 52.
Taktverbindung 52, 54, 68, 118.
Taktwerth 3.
Tanz 63, 66, 68.
Tanzform 38, 81.
Tänzer 63.
Tarantella 80.
Tempo 102, 183, 196,
Text 112.
Technisch 126, 157, 171.
Theil 27, 32, 33, 42, 134.
Theilschluss 38, 55, 57, 68.
Thema 60, 99, 108, 115.
Thematisch 28, 38, 116, 132, 171, 185.
Thematische Arbeit 53, 119, 129, 163, 170, 177, 192.
Theorie 107.
Tonfolge 1.
Tonisch 5, 24, 108, 119, 166.
Tonika 8, 17, 32, 66, 186,
Tongeschlecht 119, 127.
Tonart 114, 127.
Tonsatz 92.
Transponiren 55, 60, 123, 169.
Trauermarsch 55, 78, 80, 81.
Trio 64, 65, 68, 72, 82.
Trugfortschreitung 84,

U.

Uebergang 47, 100, 195.
Uebergangsform 107.
Ueberleiten 3, 5, 6, 37, 116, 118, 160, 189.
Uebung 25, 30.
Uebermafs 119.
Umkehrung 68.
Umfang 92, 115.
Unwahrheit 1.
Unregelmässigkeit 30, 52, 54.
Unterdominante 41.
Unbewusst 53.
Ungewöhnlich 57.
Ungradzahlig 63.
Unbedeutend 107.
Ungeschick 112.
Unumstösslich 110.

V.

Variante 60.
Variation 37, 60, 61, 99, 100, 101, 170.